LOS HOMBRES de la historia 120

La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Boccaccio

Giuliano Innamorati

Centro Editor de
América Latina



A fines del siglo XIII aparecen en el mundo europeo nuevas fuerzas sociales y económicas que son, potencialmente, nuevas fuerzas espirituales portadoras de un mensaje renovador aunque todavía impreciso y vago. Para estas fuerzas, las perspectivas eran ilimitadas y correspondían a la realidad; pero a la realidad pertenecían también las viejas estructuras caducas que se resistían a desaparecer y que, entretanto, conservaban la aureola de su prestigio y la fuerza que les proporcionaba la tradición.

Dentro de estos elementos nuevos se destaca particularmente la burguesía, cada vez más poderosa económicamente y que pugna por asimilarse a las costumbres cortesanas y llevar una vida que remedara la de las suntuosas cortes. Boccaccio será precisamente uno de los que revele con mayor claridad estos ideales burgueses.

Nacido en 1313, posiblemente en Florencia, se identificó con el mundo de la época hasta llegar a tomar plenamente su perspectiva vital, a reconocerse en su cultura y en sus tendencias y a recibir así la lección profunda como un aporte liberador.

El **Decameron,** su obra más importante, fue compuesta en este clima de liberación y de conquista, en los años de la plena madurez del autor, cuando él veía con objetiva serenidad las tumultuosas experiencias pasionales de la juventud y del recuerdo de ellas, no menos que del variado e intenso aprendizaje de arte, recogía una exigencia de equilibrio entre la vida y la página. La cultura, las costumbres, las tendencias de la sociedad florentina contribuyeron a aquel equilibrio por cuanto ofrecieron a Boccaccio un punto de vista unitario que reflejaba una concepción de la vida desprejuiciada, activa, abierta al conocimiento y a las experiencias de todas las pasiones y de todos los intereses del hombre, y que participaba además en las aspiraciones de decoro formal, en el idealismo terreno y concreto de lo útil y de la inteligencia activa, como también acogía el espíritu crítico, reductivo y cáustico de una civilización burguesa y popular de excepcional vitalidad y de gran vigor polémico.

Murió en Certaldo el 21 de diciembre de 1375.

Esta obra fue publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Franco Occhetto, Andreina Rossi Monti

120. Boccaccio - Cristianismo y Medioevo
Este es el cuarto fascículo del tomo Cristianismo y Medioevo (Vol. 2)
La lámina de la tapa pertenece al tomo Cristianismo y Medioevo (Vol. 2) del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 120:
Alinari: p. 110 (1,4); p. 112 (2).
Osterreichische Nationalbibliothek, Viena: 87 (3). Scala: p. 87 (1).
Staatsbibliothek, Viena: p. 90 (3); p. 94 (2).
La fotografía de la pág. 112 (1) ha sido realizada por R. Bencini

Traducción de Antonio Bonanno

Centro Editor de América Latina S. A.
Cangallo 1228 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en septiembre de 1970.

Boccaccio

Giuliano Innamorati

1312
Boccaccio de Chellino (o Boccaccino), certaldés, agente del banco de los Bardi con tareas de responsabilidad que ya lo habían conducido a París (1310), traslada su casa de Certaldo a Florencia.

1313
De una relación de Boccaccio de Chellino con una mujer desconocida nace, hacia la mitad del año, Giovanni Boccaccio, con más seguridad en Florencia que en Certaldo.

1320
El padre de Giovanni se casa con Margarita de los Mardoli. El niño ilegítimo vive con el padre y la madrastra en la humilde casa del barrio de San Pedro Mayor. En los años siguientes comienza a estudiar bajo la guía de Giovanni Mazzuoli de Strada.

1325 (?)
En este año, o poco después, Boccaccio es enviado a hacer prácticas comerciales y bancarias en Nápoles, en la sucursal de los Bardi.

1328
El padre de Boccaccio es nombrado consejero y chambelán por el rey Roberto.

1334
Muy probablemente se remonta a este año la composición de la primera obra de Boccaccio: la *Caza de Diana*. Abandonado ya el comercio, por imposición paterna estudia derecho canónico.

1335
En torno a este año se sitúa la composición del *Filostrato*.

1336
Escribe *Filocolo*.

1340
A continuación de la quiebra del banco de los Bardi, se ve obligado a volver a Florencia.

1340-1341
Termina *Teseida*, iniciado en Nápoles y tal vez completado en Florencia.

1341-1342
Escribe la *Comedia de las ninfas florentinas* (conocida con los títulos arbitrarios de *Ameto* y *Ninfale d'Ameto*).

1342-1343
Escribe *Visión amorosa*.

1343-1344
Escribe *Elegía de Madonna Fiammetta*.

1344-1346
Escribe el *Ninfale fiesolano*.

1345-1346
Según una carta de Petrarca dirigida a Boccaccio (*Fam.* XXIII, 19) estamos seguros de que en este período el escritor se hallaba en Ravenna, en la corte y al servicio de Ostasio da Polenta.

1347
Una carta de Boccaccio enviada a Zanobi de Strada certifica que se hallaba en Forlì, al servicio de Francesco Ordelaffi.

1348
Es el año de la gran peste. Boccaccio se halla en Florencia y probablemente es llamado a formar parte de la magistratura de los "Ocho de la Abundancia", que tenía la misión de establecer las medidas para combatir el flagelo.

1349
Muerto el padre, asume la administración de los bienes familiares. Es éste el período de la composición del *Decamerón*.

1350
Es enviado a Romania en calidad de embajador de los florentinos. Aparte de otras misiones más importantes, tiene aquella, sentimentalmente más cara, de llevar diez florines de oro "a sor Beatriz, niña que fue de Dante Alighieri, monja del monasterio de San Esteban del Olivo de Ravenna". En otoño, en Florencia, se encuentra por primera vez con Francesco Petrarca. Es probable que en este año Boccaccio iniciara el trabajo *Genologia*, que continuará durante toda su vida.

1351
Es elegido como camarlengo de la Comuna y también se le encarga que represente al estado florentino en las tratativas con el reino de Nápoles por la adquisición de Prato. En primavera es enviado a Padua a presentar oficialmente a Francesco Petrarca la invitación a ocupar una cátedra en el recientemente creado *Studio florentino*. En diciembre es enviado al Tirol, ante Ludovico de Baviera, para tratar de interesarlo en una alianza contra los Visconti. En este año Boccaccio da comienzo a los *Cantos bucólicos*.

1354
Es enviado como embajador, junto con Bernardo Campi, a Aviñón, con la misión de indagar las intenciones de Inocencio VI con respecto a la próxima llegada a Italia de Carlos VI. A su regreso se le encarga, junto con Campi, la preparación de las defensas de Certaldo contra eventuales incursiones de mercenarios.

1355
Entre mayo y agosto es llamado a formar parte del Oficio de la conducta [magistratura urbana]. Concluye el *Corbaccio* comenzado el año anterior. Tal vez en este período inicia en latín, *Sobre montes, selvas y fuentes*.

1358
Muere su hija Violante. Primera redacción del *Pequeño tratado en honor de Dante*.

1359
En primavera, visita a Petrarca en Milán.

1360
Se lo autoriza a hacerse cargo de las almas en una iglesia catedral. No sabemos cuándo, pero mucho antes Boccaccio había tomado las órdenes menores. Comienza en este año la composición *Mujeres ilustres*.

1362
Su casa se ha convertido ya en un centro de estudios humanísticos. El rudo pero muy apreciado helenista Leoncio Pilato hacía dos años que gozaba de la hospitalidad de Boccaccio, quien deseaba de él una traducción latina de Homero. Así, Boccaccio podrá enorgullecerse de haber sido el primero en introducir en Italia, por intermedio de aquel hombre, el conocimiento de la antigua poesía griega. En la primavera

de este año se le presenta un monje, quien le transmite un mensaje que le dirigiera en el momento de morir el cartujano sienés Pietro Petroni, que tenía fama de santidad. El mensaje consistía en la exhortación a que se convirtiera profundamente de los estudios profanos a las meditaciones religiosas, en razón de su muerte próxima. El poeta se siente turbado por tal aviso y se confía a Petrarca, quien lo pone en guardia en cuanto a ceder en modo supersticioso a las sugerencias de ese tipo.
Por invitación de Niccolò Acciaiuoli, en otoño se marcha a Nápoles. Las acogidas frías y despreciativas lo inducen a una especie de fuga de la ciudad antes amada y a un precipitado regreso a Florencia, a Certaldo.

1363
Por algunos meses es huésped de Petrarca en Venecia. Vuelto a Certaldo, escribe en este año la *Epistola consolatoria a Pino de Rossi* y compone la segunda redacción del tratado referido a Dante.

1365
Nueva misión diplomática en Aviñón; esta vez con la misión de asegurarle al papa Urbano V la fidelidad de la República Florentina al Estado de la Iglesia. A su regreso de la misión se detiene en Venecia, donde es huésped de la hija de Petrarca.

1367
Otra misión: la República lo envía a Roma a llevar el homenaje de los florentinos a Urbano V, que ha reconducido la autoridad pontificia a la antigua sede.

1370-1371
Vuelve a Nápoles. La acogida, si bien respetuosa, de la corte no contenta a Boccaccio, quien no encuentra motivo para quedarse en Nápoles y se refugia otra vez en la casa paterna de Certaldo.

1373-1374
Por encargo oficial de la República Florentina es llamado a comentar públicamente la *Divina Comedia* de Dante, desde la cátedra de la iglesia de San Esteban de Badia.

1374
Se ve obligado a interrumpir la lectura de Dante por el agravarse de una forma de hidropesía, a la que pronto se agrega la sarna. En agosto hace testamento; antes de octubre vuelve a Certaldo.

1375
21 de diciembre. Muere en Certaldo.



1

2



3

1. Andrea del Castagno. Boccaccio.
Florencia, Sant'Apollonia (Scala).

2. Retrato ideal de Boccaccio.
Xilografía de la ed. de Gregori.
Florencia, Bibl. Nac. B. R. 365 c. 136 r.

3. Retrato ideal de Boccaccio en su estudio.
Miniatura, Viena, Österreichische
Nationalbibliothek, ms. 2617, c 17 v.

Ni noble ni culto fue el certaldés Boccaccio de Chellino, llamado Boccaccino, padre de Giovanni Boccaccio. Varón industrioso, como lo llamó el hijo, genuino representante de aquella "gente nueva" a la que el aristocrático Dante no amaba, fue él uno de los tantos comerciantes audaces y astutos que manejaban en Italia y en Europa el crédito del burgués poderío económico de Florencia y urdían la trama de tráficos cada vez más intensos, de nuevas relaciones políticas, trasladando y maniobrando enormes sumas de dinero con el instrumento moderno y revolucionario de la letra de cambio.

Gente nueva que también aportaba los gérmenes de una nueva cultura, realista y desprejuiciada, mundanalmente atenta a lo útil, al detalle concreto, volcada al examen de los hechos, al dominio práctico de la realidad. Boccaccio de Chellino fue uno de los pocos de aquellos "nuevos" que lograron imponerse, pasar rápidamente de posiciones subalternas al rango de dirigentes de la política económica florentina, ya que de simple agente del poderoso banco de los Bardi pronto pasó a ser socio de la compañía y luego cónsul de la corporación de cambistas. Pero era todavía un simple agente cuando en 1313 se hallaba trabajando en París, el mismo año en que nació su hijo Giovanni, entre mayo y junio.

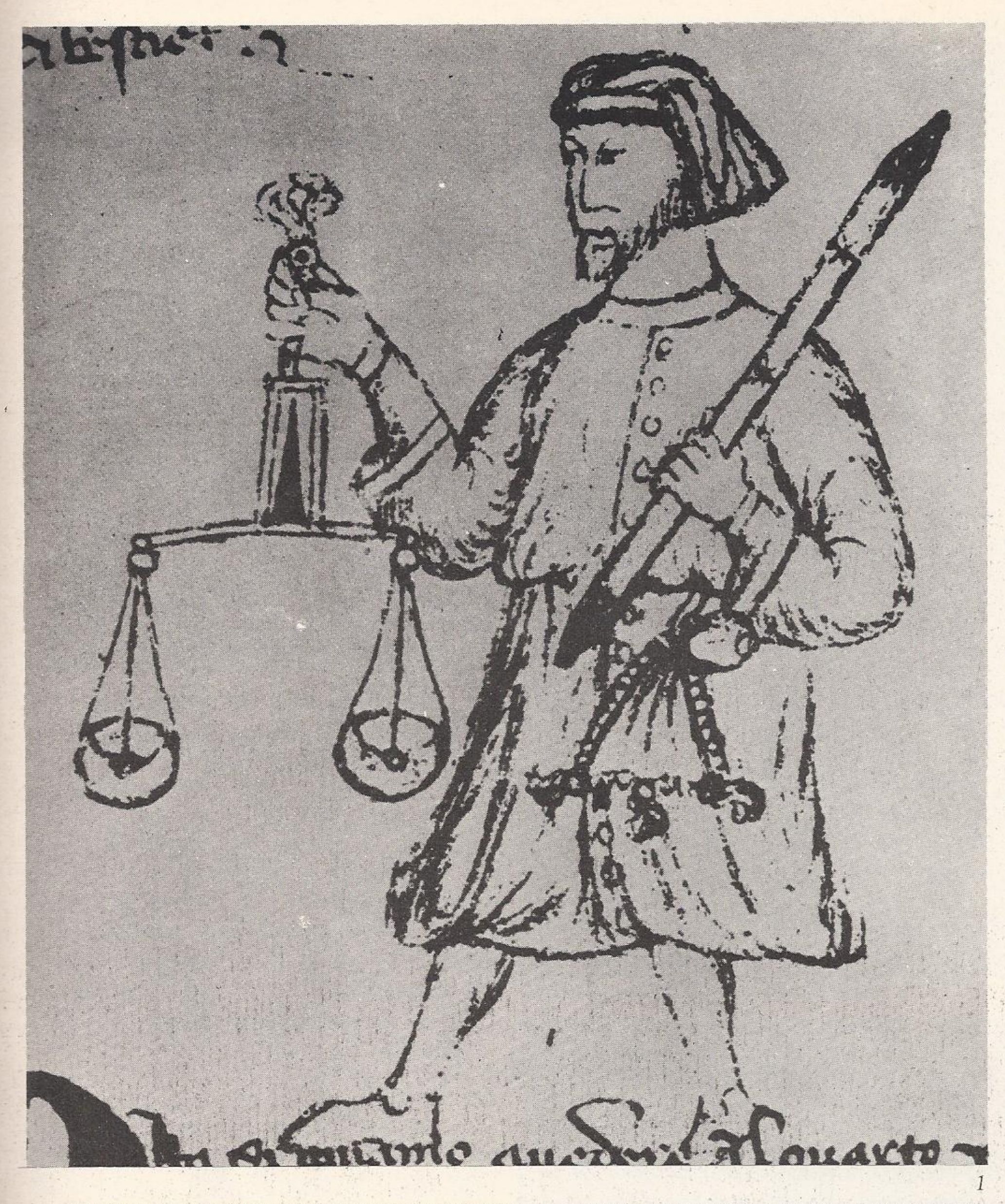
Sin embargo, no fue en París donde vio la luz el autor del *Decamerón*, y mucho menos de gentil dama francesa de altísimo rango, ardientemente enamorada de un emprendedor burgués florentino. En realidad fue él mismo, el gran Boccaccio, quien fabuló un origen que teñía de azul a la sangre certaldesa del padre, y sobre esta leyenda, como sobre aquella análoga y complementaria de sus propios amores con una igualmente aristocrática y quimérica María d'Aquino (la supuesta Fiammetta de sus novelas juveniles), la crítica de los eruditos se ha prodigado muy voluntariosamente por largo tiempo, elaborando y manipulando los datos nebulosos y contradictorios que ofrecen sus obras, en especial por el gusto alegorizante y fantásticamente autobiográfico de las juveniles. De todos modos, la crítica de nuestros tiempos ha confutado y disipado vigorosamente las ilaciones derivadas de aquellas complacencias de artista.

La madre de Giovanni Boccaccio continúa siendo del todo desconocida; el lugar de nacimiento del escritor se supone Florencia (si no Certaldo). Hijo ilegítimo, pero reconocido, Giovanni fue criado en la modesta casa florentina del padre, quien en 1320 se casó con Margarita de los Mardoli, de la que se puede recordar que fue pariente de los Portinari, y por lo tanto de la Beatriz amada por Dante. Al culto de Dante, cuya presencia se manifestaba al joven también por vía de afectos y de recuerdos familiares indirectos pero conmovedores, lo dirigió pronto su primer maestro. Éste fue Giovanni Mazzuoli da Strada (padre de Zanobi, el futuro humanista). quien veneraba el recuerdo del poeta. Ciertamente comenzó en aquellos años de la infancia la asiduidad de lectura de la obra dantesca y la apasionada admiración de Boccaccio por Dante. Por otra parte, el maestro Giovanni da Strada guiaba al joven para que se convirtiera no en un literato sino en un comerciante, y se preocupaba por educarlo en la técnica del cálculo, además del conocimiento de los versos dantescos. Muy pronto, a las lecciones se agregó el aprendizaje directo de la experiencia mercantil, ya que el padre lo envió, aún jovencito (parece ser que en 1325), a la sucursal del banco de los Bardi de Nápoles, que tenía su sede en la *Ruga Cambiarum*, no lejos de aquella *Ruga Catalana* y del *Malpertugio* recordados con tan precisa familiaridad en la novela de Andreuccio de Perugia.

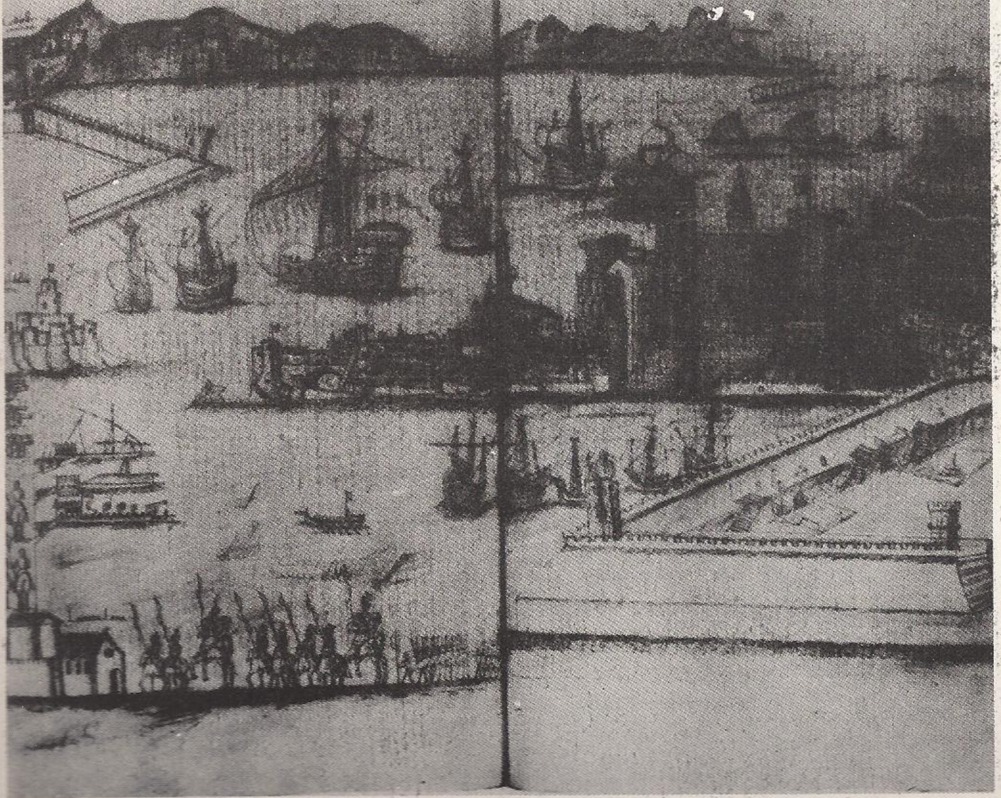
El período napolitano de Boccaccio es para nosotros el más pobre en noticias seguras, y cronológicamente muy incierto, pero sin duda fue aquella la estación férvida de las grandes experiencias de vida y de cultura y de las primeras afirmaciones del arte, de la conquista definitiva del propio destino de artista "inquisidor curioso y amante de toda historia", como lo definirá más tarde Benvenuto de Imola. Nápoles era, en tanto, el más grande emporio comercial y cultural de la península y ciertamente uno de los mayores de Europa, abierto a los intercambios y las influencias de occidente como del oriente árabe-bizantino, punto de encuentro de costumbres y de tradiciones de cultura que se mezclaban e intercambiaban sus respectivas experiencias en una sociedad afortunada y variada, con la que Boccaccio tomó contacto desde una posición singular de privilegio, que le permitía acoger todas sus sugerencias e inquietudes. A su puesto de trabajo en la sucursal bancaria llegaba directamente la vida febril de los negocios y una variedad continuada de casos y de intereses humanos concretos e inmediatos; pero más allá de ese observatorio, rico en enseñanzas e imágenes aunque no amado, el joven participaba de la vida universitaria y también en la de la corte, ya que el banco de los Bardi condicionaba la vida económica del reino; su padre, entre 1328 y 1330, había sido nombrado consejero y chambelán del rey Roberto. El hijo del rico comerciante fue recibido en las espléndidas reuniones de la alta aristocracia napolitana y participó de la vida refinada de la misma: "Yo viví —recordará más tarde a Francesco Nelli— desde mi infancia hasta mi mayoría de edad en Nápoles y entre jóvenes nobles de mi edad, quienes, aunque nobles, no se avergonzaban de entrar en mi casa y de visitarme. Veían que mis costumbres eran de hombre y no de bestia, y que vivía muy decorosamente, como vivimos los florentinos; veían también la casa y su moblaje, en la medida de mis posibilidades, bastante espléndido . . ." Pero sólo después de seis años de aprendizaje mercantil obtu-

1. Representación del siglo XIV *del mercader acaudalado. Florencia, Biblioteca Riccardiana, ms. 2513, c 14 v.*

2. El puerto de Nápoles en una vista de los primeros años del siglo XV*: miniatura de la* Cronaca di Partenope *en el* Fascicolus temporum *de Rolewinck. Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 801, ff. 116 v- 117 r.*



1



2

vo el derecho de dar otra dirección a su vida, que él sentía llamada a la poesía, al estudio libre y gozoso de los libros de la ciencia, al deleite soñador, y que en cambio el padre quiso plegar, por otros seis años, al estudio del derecho canónico. De ello se lamentó en un pasaje célebre de la *Genealogía* (XV, X), reprochándole al padre que lo hubiera ocupado en vano en el comercio y en el derecho, haciéndole perder tantos años preciosos para el estudio y el ejercicio de la poesía, es decir. para su irresistible vocación: "Mi ánimo era tan reacio a aquellas cosas que ni la doctrina del maestro ni la autoridad del padre... ni los consejos o los reproches de los amigos sirvieron para que me inclinara hacia una u otra de aquellas carreras, a tal punto mi ánimo estaba interesado en los estudios poéticos. Y no era un capricho repentino. sino una antiquísima disposición de mi espíritu la que lo hacía volcar hacia la poesía con todas sus fuerzas..."

Pero aún dentro de los términos de la imposición paterna, que por cierto no fue feroz, Boccaccio explicó de hecho plenamente la tendencia poética de su ánimo y su insaciable curiosidad intelectual. Frecuentando el *Studio* y la corte se acercó a Paolo da Perugia, ilustre bibliotecario del rey Roberto, a Andalò da Negro, astrólogo y astrónomo insigne, al monje calabrés Barlana (famoso conocedor del griego), y tuvo contacto con juristas como Barbato da Sulmona, Giovanni Barrili, teólogos como Dionigi da Borgo Sepolcro, quienes no se limitaban al estudio de sus disciplinas sino que eran apasionados cultores de la moderna civilización literaria, y en particular informaban al joven discípulo del centro de Aviñón en el que se movía Francesco Petrarca, y lo exhortaban al culto de la poesía y de la "humanidad" clásica. En la corte Boccaccio experimentaba el gusto, allí nunca interrumpido, por la narrativa caballeresca francesa y la poesía provenzal, y también parece muy probable que pudiera acceder al conocimiento, por lo menos indirecto, de la novelística bizantina. Por otra parte, el ambiente napolitano, así como estaba controlado económicamente por los banqueros toscanos, también estaba animado por la cultura y el arte toscanos, de manera que en Nápoles le llegaba a Boccaccio la voz directa de Cino da Pistoia, quien dictaba lecciones de derecho en el *Studio* pero que a él le transmitía la experiencia viva de la poesía lírica moderna También estaba Giotto en Nápoles, quien entre 1330 y 1332 realizó los frescos de Castel Nuovo, y estaban también las voces gratas y útiles de los juglares y cantarinos toscanos.

De todo ello Boccaccio fue un voraz consumidor, y no hay duda de que su actitud ansiosa para con todo ofrecimiento de cultura y de arte, el fondo ecléctico y carente de un tema central de su saber dejaron, en especial en su producción juvenil, la impronta de un generoso y a veces dispersivo



1



2



3

1. *Amor soberano, del* Filocolo. *Miniatura del ms. Can. It. 85, Bodleian Library, Oxford.*

2. *Miniatura del* Filocolo. *Oxford, Bodleian Library, ms. Can. It. 85.*

3. *La novela de Quiquibio en un manuscrito del* Decameron *del siglo* XIV, *con miniaturas de escuela francesa. Viena, Staatsbibliothek, ms. 2561, f. 229 v.*

diletantismo. Por otra parte, la cultura de Boccaccio, aun en lo que tiene de poco ordenado y de irresoluto, tal vez justamente en la mezcla de sugerencias múltiples, halla su punto de apoyo, su resistencia activa inicial en un ordenamiento más retórico que ideológico. Y es evidente que en la base de tal dirección no puramente técnica, sino determinada por el deseo de poseer la tradición cultural, actuaba un motivo voluntario de conquista de los instrumentos de la cultura que era en sí mismo, más que psicológico, ideológico; pero aparte de esta observación, que está basada en la relación del joven comerciante toscano con las sugestivas inquietudes de la corte y los prestigiosos estímulos del ambiente napolitano de la época, es necesario insistir en su capacidad y en su fuerza instintiva para trasladar toda experiencia cultural al terreno de la construcción artística, es decir, se impone insistir en aquella fuerza de poesía que él reconocía de ascendencia materna.

Las *Rimas* y la *Caza de Diana*

Las poesías de los años juveniles, que dieron fama a Boccaccio y lo tornaron grato al ambiente aristocrático napolitano, no se apartan de la zona de búsqueda, del intento por recoger y modular con elegancia las lecciones de Cavalcanti, de Dante y de Cino, retomando desde el exterior el variado vocabulario poético de éstos, las imágenes, los símbolos, el lenguaje de aquella experiencia lírica. Ello, sin embargo, sin revivir los modos profundos, ya que un gusto puramente decorativo y descriptivo dirige las composiciones de Boccaccio, y traslada las expresiones de la lírica del *stilnovo* o de las canciones pedregosas de Dante a un ritmo que no conserva nada de la intensidad de los modelos, antes bien la diluye en un grato ejercicio de canto. en el que en ciertos momentos se revela la disposición narrativa del autor y el convencional lamento lírico está reanimado sólo por la claridad de ciertas visiones paisajistas:

Vidrio tornáronse los ríos, y a los arroyos
desde fuera los encierra el frío;
vestidos están los montes y la llanura
de blanca nieve y desnudos los arbustos,
las hierbas muertas, y no cantan los pájaros
por la estación contraria a su naturaleza;
viento boreal sopla, y cada criatura
está encerrada por el frío en su refugio . .

La experimentación estilística y temática iniciada en las rimas juveniles según los modelos de la lírica toscana tuvo su continuación, no muy abundante, en las que compuso en los años que siguieron a la estadía napolitana, pero la experiencia lírica de Boccaccio siempre permaneció en los límites de un ejercicio menor y sus poesías, aun en su digna y elegante intensidad de tonos, "tienen casi el aspecto —como observara V. Branca— de un borrador que le servían para anotar impresiones visivas o inquietudes interiores, para señalar resultados provisorios de ejercicios de estilo, para acoger aproximaciones de fantasía ajenas a las otras obras, más importantes". Lo sabía muy bien el mismo Boccaccio, quien en una de las composiciones más tardías dijo así:

humilde retoño
de antiguos poetas, a las joviales
rimas me di; y si bien menos profundas
fueron, cantan en estilo ligero y suave.

También la *Caza de Diana* se mantiene en el ámbito de la experimentación literaria, pero en el pequeño poema (la primera obra de Boccaccio que se conoce, probablemente anterior a 1334) se asoman motivos más fuertemente relacionados al desarrollo del artista. En los breves 18 cantos en tercetos el autor narra una visión. En el tiempo florido de la primavera, mientras estaba apartado, afligido por graves penas amorosas, oyó a un espíritu mensajero de Diana que llamaba a reunión a las bellas de la aristocracia napolitana para una gran caza dirigida por la misma Diosa. Las jóvenes mujeres, presentadas una por una con sus nombres y sobrenombres (salvo la mujer del poeta, que permanece cuidadosamente innominada), son guiadas a un alegre valle, donde se las divide en cuatro grupos; la bella "cuyo nombre se calla" dirige el primero, y el segundo y el tercero están a cargo de Isabella Scrignara y Fiore Curiale, mientras el cuarto depende de Diana. En los cantos III-XV se narran las empresas de las bellas cazadoras, quienes matan todo tipo de animales (del erizo a osos, tigres y hasta un elefante) y que el poeta representa, pintándolas con mundana vivacidad, en un rápido sucederse de escenas breves y densas, algunas veces demasiado eficaces. Al fin de la caza Diana reúne a las jóvenes en un gran prado y las invita a sacrificar las presas a Júpiter y a entrar en el séquito de sus castas devotas. Pero la bella del poeta manifiesta su deseo de seguir a la "deidad" de Diana, y en nombre de todas las otras declara la causa del rechazo:

sino que encendidos de otro fuego
los pechos y el alma tenemos inflamados

Diana parte turbada y la mujer innominada eleva una plegaria a Venus, quien se manifiesta "desnuda jovencita" y promete satisfacer el secreto deseo de todas. Entonces las fieras matadas y ubicadas en la pira ardiente se reaniman, cada una con la apariencia de un hombre joven de aspecto grato. Último milagro: también el autor, que había asistido a la caza en forma de ciervo "se transforma en criatura humana y racional" y es ofrecido a su bella, y con el elogio a la joven termina el pequeño poema. El cual, ciertamente, no es gran cosa, pero tiene interés por la concentración de elementos culturales derivados de tradiciones diversas y combinados hábilmente por el joven escritor.

Dante no sólo presta el esquema métrico del terceto, sino que léxico e imágenes recuerdan a menudo la *Comedia* y la *Vida nueva* (cuyo misticismo, sin embargo, está aquí volcado al sentimiento de la feliz esperanza de amor), y tal vez también la inspiración misma de la reseña de las bellas napolitanas se remonta al estilo trovadoresco recordado por Dante en la *Vida nueva* en su elogio de las bellas florentinas. Por otra parte, los tercetos de Boccaccio acogen sin reservas los modos descuidados y desenvueltos de los cantarinos, mientras el conflicto entre Diana y Venus remite al litigio entre castidad y amor de ascendencia clásica y medieval que seguramente llegó a Boccaccio por intermedio de la narrativa alejandrina. En cuanto al carácter narrativo y figurativo de la acción (la caza propiamente dicha), el mismo adopta los esquemas de la tradición franco-provenzal. Hemos hablado ya de la tendencia de Boccaccio a hacer convivir en modo ecléctico a experiencias heterogéneas, y aquí conviene observar que en su primera obra el artista tiende decididamente a adueñarse de temas y de procedimientos que se tornarán constantes del poético narrador hasta los comienzos del *Decameron*: así el recurso de las cadencias narrativas popularescas, el gusto por la mitología clásica, el sostén y el adorno del lenguaje lírico, el alegorismo erótico, el recuerdo constante de Dante.

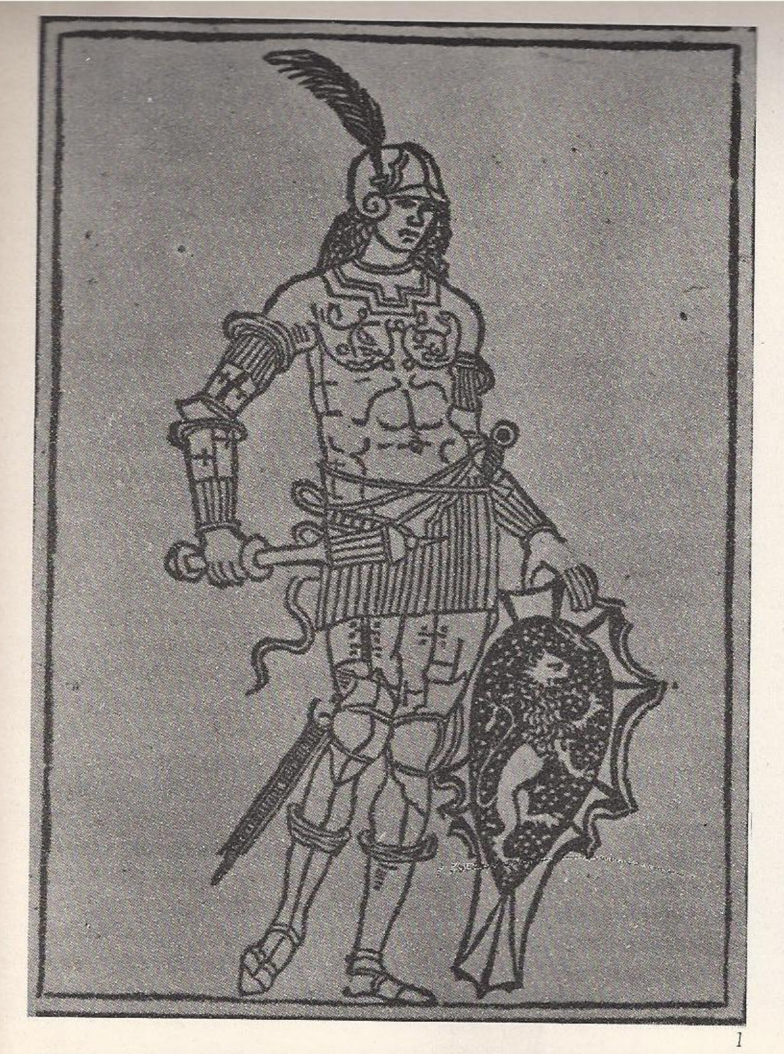
No se debe olvidar que el pequeño poema de Boccaccio contribuyó a la afirmación, sobre todo después de la mitad del siglo, del género literario y del gusto lírico-musical de las "cazas", que tendrán cultores destacados en Niccolò Soldanieri y Franco Sacchetti. En la *Caza de Diana* se hallan seguros anticipos:

"Cázalo", gritaba. "¡Toma la buena presa,
toma al dragón, y toma al gato montés!"

El primer relato, el *Filostrato*

El poema titulado *Filostrato*, que data de alrededor de 1335, y es por lo tanto la obra de un Boccaccio de poco más de veinte años, es considerado actualmente como el primer intento de arte propiamente narrativo del escritor. Poema en octavas, en el que el poeta revive y elabora ulteriormente el eco directo de la tradición cantarina, que había signado a tantos de los tercetos de la *Caza de Diana*.

La octava de los cantares popularescos se apoyaba en el acompañamiento de la música, y del mismo recibía una ley de ritmo que se repetía en modo variado de estrofa en estrofa, y que sometía a la sintaxis a su propia medida. Boccaccio logró imponer a sus octavas un ritmo más desenvuelto de las ligaduras convencionales y de las soluciones repetitorias más frecuentes también porque trasladó intencionalmente (con su habitual y ardiente desprejuicio cultural)



1

IOHANNIS. BOCHACII. VIRI. EL-
LOQVENTISSIMI. AD FLAMET-
TAM. PANPHYLI. AMATRICEM
LIBELLVS. MATERNO. SERMO-
NE. AEDITVS: INCIPIT: PROLO-
GVS. ARTIFICIOSVS.

Vole amiseri crescere di dolersi
uageza q̃ndo dise discernano
o sentano conpasion ĩ alcuna
Adonche. che a cio in me uo-
lũtarosa piu che altra a doler-
mi: dico che per longa usãza
non meno me la cagione ma suaue mi piaze.
O nobile dõne ne y cori. delle. quale amor piu
che nel mio felicemẽte dimora Spero. narãdo
i casi mei desarui se io posso pietose. Ne me cu-
ro p che il mio parlare a gli homini nõ puegna
Anz y quanto piu posso del tuto el nego loro
p che si miseramẽte ĩme lacerbita dalcũo si dis-
copre. Chegli altri simelmẽte imaginãdo piu
tosto scherneuole riso che pietosa lacrima ne
uederai. Voi sole lequali p me medesima cõg-
noscho piaceuole ale fortune impie prego che
le legiate. Voi legendo le nõ trouarete fabo-
le greche ornate di molte bugie ne troyane

2

1. *Troiolo en una xilografía de la ed. de* Filostrato *de Calígula Bazalieri, Bolonia, 1498. Milán, Bibl. Trivulziana, Inc. D. 104.*

2. *Comienzo de* Fiammetta *en la ed. de Bartolomeo Valdezocco y Martino de Septem Arboribus, 21 de marzo de 1472. Milán, Bibl. Trivulziana, Inc. C. 13.*

la experiencia narrativa de los cantares, del canto a la literatura, promoviendo el género hacia una literatura de diversión y deleite, pero que resultaba adornada por un nuevo y consciente arte del relato.

Tradición formal cantarina, entonces, pero también tradición temática derivada de la narrativa medieval franco-italiana de argumento clásico, ya que el tema del *Filostrato* (que en forma aproximada significa "el vencido por Amor" y que en el ambicioso helenismo del título revela la presencia de otra fuerte inquietud cutural, aquí utilizada como adorno del texto) está tomado de un episodio del *Roman de Troie* de Benoit de Saint-Maure, conocido por Boccaccio por intermedio de la reducción latina que en el siglo XIII había realizado Guido delle Colonne o (tal vez) por la versión integral en lengua vulgar de Binduccio dello Scelto El episodio del *Roman de Troie*, que difería del tema central y se ofrecía a modo de intermedio pasional para brindarle un descanso al lector, narra los amores de Briseida, hija del adivino troyano Calcante con el griego Diomedes, y relata que Briseida había jurado amor a su amante Troiolo, pero que luego se había sentido embargada por la pasión de Diomedes y la resuelta, marcial, decisión del héroe de conquistarla. Boccaccio sigue un plan de relato similar, pero modifica los términos del amor del luego traicionado Troiolo y de la mujer (que aquí se llama Criseida) e incluye enérgicamente, en la pretendida evocación de la antigua historia, el motivo pasional autobiográfico, que siempre estará ligado a sus obras hasta su trabajo cumbre. La amada del poeta está lejos, y el poeta afligido por el sufrimiento que le causa la ausencia de ella, que se ha marchado lejos "de la deliciosa ciudad de Nápoles", a Sannio, desea hallar noble alivio que lo aparte de la muerte. Así, como está expresado en la artificiosa prosa dedicatoria, le explica que el modo de lograrlo fue "buscar en las antiguas historias para hallar a quien pudiera convertir en escudo verosímil de mi secreto y amoroso dolor. Ningún otro me pareció más adecuado para tal necesidad que el valeroso joven Troiolo cuya vida, que por el amor y la lejanía de su dama fue dolorosa, si alguna fe se puede tener en las letras antiguas . . . fue muy similar a la mía después de vuestra partida". Y así: "en ligera rima y en mi idioma florentino, con estilo muy piadoso, sus dolores y los míos igualmente compuse". Pero en realidad, más que los dolores (la congoja de Troiolo traicionado y su muerte), él compuso una historia de amores correspondidos, veteada de erotismo clásico y medieval, y se confundió con su héroe Troiolo, a quien le atribuyó la parte mayor en la historia sensual y sentimental que alegorizaba la pena y los celos por la lejanía de la bella de Nápoles. Además, aquella ocasión sentimental se transforma en un trabajo de

mediación cultural rica en sí misma y que indicaba claramente el gusto novelístico del joven autor. El traslado de los motivos antiguos, ya fueran clásicos o medievales, a un significado actual de experiencia inmediata, la enérgica combinación enciclopédica de formas, de argumentos y de intereses que variaban entre la plaza y la corte, la actitud, en fin, de orden altamente retórico del accionar de Boccaccio, parece aún suspendido y atraído por las diversas y concurrentes inquietudes culturales que ocupaban simultáneamente la conciencia del escritor. El intelectual era en él, originalmente, de extracción medieval, especialmente en lo que de ingenioso diletantismo le concedía al recobro enciclopédico e históricamente indiferenciado de la tradición cultural gótica tardía y clasicista; también lo era en lo que de artificioso y de precioso mantenía su ennoblecimiento tecnicista y divulgativo de la tradición expresiva cantarina.

Sin embargo, el poeta que había en Boccaccio empleaba vigorosamente su propia elaborada experiencia literaria para salir de la simple reconstrucción cultural de la novela cortesana e imprimía ya en el *Filostrato* su impulso de narrador atento en modo realista al desarrollo de la acción en relación con la dinámica de las pasiones y de los caracteres.

La novela y el poema

Mucho más ambicioso que el relato en octavas, es la novela en prosa titulada *Filocolo* ("Tarea de Amor"). En el prólogo Boccaccio advierte haber recibido un día de fiesta sacra, Pascua, la comisión de Fiammetta (que es el nombre simbólico de la dama desconocida que en aquellos años lo apasionara), presentada en esta ocasión como hija natural del rey Roberto. Fiammetta le había rogado que se empeñara "en la composición de un pequeño libro, vulgarmente hablando", y él se había dedicado a tal tarea de amor, narrando en "nuevos versos" (es decir, en noble prosa de arte) la vicisitud amorosa de Florio y Biancifiore, rescatándola de las sombras en que la tenían sepultada los "fabulosos decires de los ignorantes", iluminando con nueva pracia poética la "gran constancia de sus ánimos, quienes por voluntad de la fuerza amorosa, siempre fueron firmes, conservando el seguro amor". Historia conocidísima desde hacía tiempo: Florio, hijo del rey de España, es criado junto con Biancifiore, recogida en la corte desde su nacimiento porque la madre había muerto al alumbrarla, y de quien se desconocen los orígenes nobles. Ambos jóvenes, aun en tierna edad, descubren que se aman, y por ello Biancifiore es alejada de la corte, vendida a comerciantes que la llevan a Oriente y la entregan al Almirante de Alejandría. Florio no se da descanso y, asumiendo el nombre de Filocolo, parte en busca de la amada: luego de largo vagar descubre su paradero y logra introducirse en el castillo donde Biancifiore es mantenida como prisionera. Descubiertos por el Almirante, los dos amantes son condenados a la pira, pero mediante la magia de un anillo no mueren; por el contrario, son perdonados y festejados por el Almirante, quien descubre en Florio a un sobrino. Sobre esta débil trama, para la cual el autor tuvo como puntos de referencia el *Cantar de Florio y Biancifiore* en rima octava, dos pequeños poemas franceses y tal vez también un poema franco-véneto hoy perdido, Boccaccio interviene no sólo enriqueciéndola con una cantidad de episodios menores, de divagaciones descriptivas, de agregados eruditos, sino también confiriéndole a la misma el entero bagaje de su formación literaria, aprovechando toda ocasión para darle al relato la contribución fastuosa de todas las componentes de su cultura. Así, reconocemos en el *Filocolo* el gusto venturoso y patético de la novela cortesana, aquel por lo exótico y lo maravilloso, la sugestión de la novela greco-bizantina, los esquemas de la casuística amorosa de Andrea Cappellano, la experiencia del lenguaje lírico y aquella técnico-estilística del *ars dictandi*, la constante presencia de Dante, aquella particularmente viva de Ovidio, la sugestión de Apuleio, el estudio de Valerio Máximo. Elementos heterogéneos de una experiencia cultural abierta a todos los llamados, los mismos se concentran en las páginas del *Filocolo* y, naturalmente, terminan por alterar el equilibrio de la trama. Pero a pesar de la prolija y farragosa construcción del relato, a pesar de la dispersiva variedad de los motivos introducidos en el mismo, el *Filocolo* está recorrido por una energía artística totalmente nueva.

Se deben observar, en este sentido, ciertos momentos del relato en los que Boccaccio expresa en nueva poesía y con original atención analítica el nacer de la pasión, las actitudes humanas en el tormento doloroso de la lejanía o los celos; se recuerdan, por ejemplo, el episodio de la corte de amor divulgada por Fiammetta en las cercanías de Nápoles, o el del encuentro de los dos amantes en la torre del Árabe donde Biancifiore es mantenida prisionera; pero aparte de puntos similares de más feliz solución artística, el interés y el valor del *Filocolo* se hallan en el empeño, realizado con entusiasmo de iniciador, por ofrecer a la sociedad culta y refinada de Nápoles la primera prosa de arte narrativa de la literatura vulgar. Compromiso grave y solemne, que el joven Boccaccio satisface en el lenguaje fastuoso y precioso de una obra donde calor de vida y de afectos vividos, y precisas perspectivas de relato realista se realizan aún imperfectamente en una búsqueda esencialmente estilística volcada al dominio del lenguaje noble de la prosa culta y melódica. "Se produce —escribió N. Sapegno— una especie de compromiso, siempre renaciente y siempre precario, entre una posición de virtual realismo y las reiteradas apariciones de un lirismo poderoso y superabundante, y además, entre la verdad del sentimiento y el masivo aparato decorativo construido en base a un repertorio de imágenes literarias, aunque retomadas y revisadas con cálida y juvenil participación".

Muchas otras pruebas realizará Boccaccio, otros intentos suspendidos entre prosa y rima, entre lírica y relato, antes de elegir la vía maestra del *Decameron*; pero se debe reconocer que aquella vía fue intentada juvenilmente en el *Filocolo*, y que en el mismo Boccaccio realizó la experiencia más fecunda de su ardiente y rico aprendizaje de artista.

Tal vez una ambición más elevada llevó a Boccaccio a componer el poema *Teseida de las bodas de Emilia* (1339-41?), si verdaderamente deseó llenar la laguna que Dante había revelado en la tradición italiana, con el *De vulgari eloquentia* (II, 2) En el fin del *Teseida* el poeta se elogiaba abiertamente, remitiéndose al antecedente dantesco:

pro tú, oh libro, primero en cantarles
de Marte tornas los afanes sostenidos,
en el vulgar Lacio nunca más vistos.

Ciertamente la intención, culturalmente hablando, existió: guerra de Teseo contra las Amazonas y luego contra Creontes, división de la materia de los doce libros canónicos de los poemas de Virgilio y de Estacio, pero sobre todo un deseo de disciplina formal y estructural mucho más acentuada que en las obras precedentes. Pero entre las armas y los amores (los dos polos temáticos del poema) Boccaccio está auténticamente atraído sólo por el segundo, y confina al primero a un papel subsidiario, de carácter estructural y más que nada evocativo de un grandioso contorno ornamental. No es Marte su dios, sino Venus; y así es como de la pretensión épica, clásicamente entonada, pasan a primer plano la aventura amorosa, el patetismo sensual, la dramática de los sentimientos: los temas y los personajes ya habituales del burgués "joven discípulo de Ovidio y de Andre Cappellano" (Billanovich), el cultor intelectual y mundano de novelas amorosas y de figuras de jóvenes apasionados. Así que la sustancia del poema se centra en los casos de dos jóvenes amigos tebanos de Teseo (Palemón y Arcita) que en la cárcel de Atenas, cercana al trono real, se enamoran de Emilia (la espléndida hermana menor de la reina Hipótila) y que por causa de ella se convertirán en enemigos mortales, que sólo se reconcilian frente a la muerte; ya que cuando, luego de numerosas aventuras Arcita es proclamado esposo de Emilia, estará moribundo por un incidente que provocara Venus (que protege a Palemón), y desde el lecho de muerte auspiciará el matrimonio de la bella mujer con el amigo reconquistado.

El interés poético de Boccaccio se concentra en la trama de esta novela de tres per



1

1. Boccaccio en la cátedra, de un código de las Eglogas *de Boccaccio (1379), propiedad de Guicciardini, ahora en Florencia, Bibl. Laurenziana, ms. Plut. 49, 43.*

2. Página de un manuscrito francés (aprox. 1460) de Teseida *de Boccaccio pintado por el Maestro del Rey René. Viena, Staatsbibliothek.*

sonajes, y los resultados mayores se hallan, justamente, en el descubrimiento de Emilia por parte de Arcita (quien la contempla desde una pequeña ventana de la prisión), como en la individualización precisa y amorosa de la instintiva coquetería de Emilia:

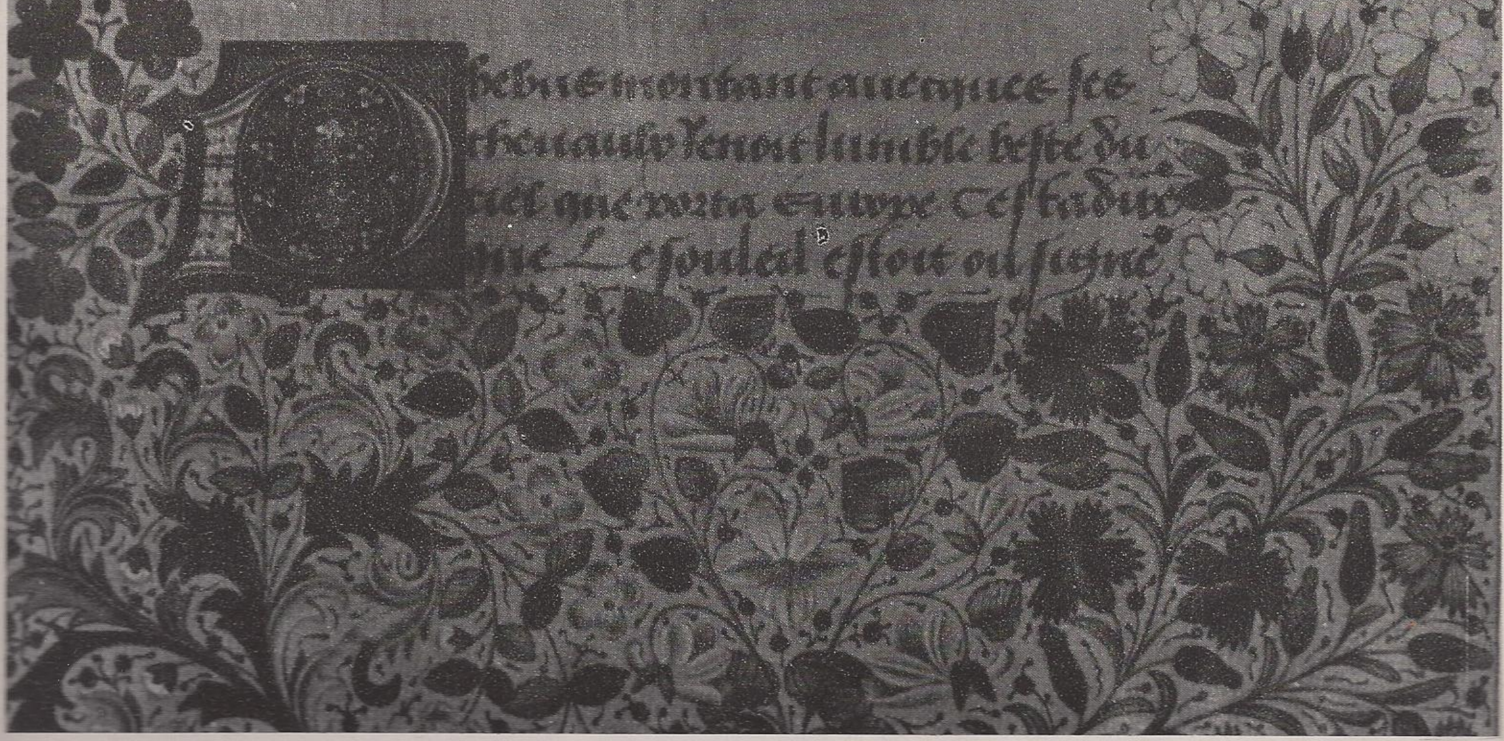
Y si ella se sentía observada
como si de ello no tuviera idea
cantando comenzaba a deleitarse
en voz deliciosa y sutil;
y por las hierbas con pasos breves
entre los arbustos de humildad vestida,
en modo femenino actuaba y se ingeniaba
para más placer a quien la observaba.

No la impulsaba a ello pensamiento de amor
que ella sintiera, sino la vanidad,
que innata poseen las mujeres en el
[corazón . .

Se trata ya de precisos sondeos de la materia humana que más atrae a Boccaccio, así como también aparece aquí —fuera y en evidente contraste con las intenciones heroicas proclamadas, pero perseguidas sólo marginalmente en las aristas estructurales de *Teseida*— el comentario agudo y divertido del escritor del *Decameron* frente al rápido mutar de las pasiones humanas, a la comedia real y al mismo tiempo compadecible a la que son llevados hombres y mujeres por los requerimientos mutables de los intereses y los sentimientos. Y el espíritu burgués del escritor (la crítica del observador sapiente, nunca separado psicológica y culturalmente de la propia época, antes bien sumergido y apoyado en la misma y en sus posiciones particulares) brilla también en ciertas observaciones agudas de costumbres en las que los yelmos y las lórigas y las solemnes características épicas de los "reyes griegos" encubren escenas de vida cotidiana y de costumbres más cortesanas que heroicas. Como en el caso de la acogida festiva que al nuevo esposo Palemón brindan los gentileshombres de la corte de Teseo luego de su alegre primera noche de bodas:

Entonces llegó con alegre aspecto
a la gran sala ricamente ornada,
donde con alegría y con deleite
ya había recomenzado la fiesta;
y los reyes griegos se le acercaron
con alegres bromas de la pasada
noche cómo había sido preguntado . . .

Incidencias más o menos señalables, en cuanto al valor, pero siempre indicativas de la fuerza realista que animaba desde lo profundo de su temperamento al nuevo escritor. Signos precisos, si bien germinales, de que estaba destinado a ser el poeta épico de un mundo muy distinto del clásico, troyano o griego, como también de aquel representado por la tradición ilustre y popular del medioevo "antiguo".
Otra vida urgía al espíritu de Boccaccio,


humble beste du
soulail estoit ou signe



1



2

1. Pasaje de la muerte por Florencia. París, B. N., ms. It. 63, f 6 r.

2. Pampinea reina. París, B. N., ms. It. 63, f. 10 v.

En las páginas centrales:

La sociedad medieval, Londres, British Museum, ms. Royal 18 D VII f. 2 r.

y era la contemporánea, aquella que él sorprendía y mediataba directamente de la experiencia de la vida gozada y experimentada. Pero aparte de las discrepancias de la estructura con la expresión, aparte del análisis de los caracteres culturales del planteo proyectado para el *Teseida*, se impone reconocer que en el mismo Boccaccio realizó una ulterior conquista esencial, que fue la de la octava, valerosa y más decididamente radicada en la tradición poética italiana de cuanto se hubiera dado en la experiencia menos advertida y menos decidida del *Filostrato*. Tal adquisición se reveló más activamente rica e intensa a través de la mediación de formas ilustres antiguas y de formas populares modernas, que la misma aceptó y realizó, consignando el gusto del relato y del arte épico antiguo (las damas y los caballeros, las armas y los amores, clásicos y romances) en un esquema literario y métrico verificado como válido por parte de una empírica cuanto noble experimentación y promoción de la octava cantarina.

De Nápoles a Florencia

Tal vez no estaba aún terminado *Teseida* y, ciertamente, el joven Boccaccio estaba lanzado a la conquista de "su" mundo napolitano aristocrático y culto, a la afirmación no sólo artística, sino humana y mundana de sus propios afectos e intereses (en un ambiente que lo había recibido y admirado por sus virtudes de ingenio y que lo había exaltado y estimulado) cuando se presentó la crisis de los grandes bancos florentinos de los Bardi y de los Peruzzi. La quiebra propiamente dicha ocurrió en 1345 pero ya en 1340 los Bardi atravesaban una difícil situación por el desastroso financiamiento de las campañas de Eduardo III de Inglaterra contra Francia (las dos primeras campañas de la guerra de los Cien años) y por los gastos inherentes a la guerra de Lucca. Boccaccio de Chellino se vio arrastrado, obviamente, en la ruina de todos los agentes y socios de la gran empresa. Desastre económico "que fue, según Villani, para nuestra ciudad de Florencia la mayor ruina y derrota que nunca conociera nuestra comuna".

En 1340 Giovanni Boccaccio debió volver a Florencia y despedirse no sólo de su Fiammetta (quienquiera ésta fuese), sino también de aquella forma de vida, de aquellas costumbres gentiles de corte real, del fervor del *Studio*, de los negocios, del país espléndido y rico de tantos recuerdos clásicos y de corteses tradiciones aristocráticas, que la corte de los Anjou le había trasmitido en parte y en parte impuesto.

El encuentro con aquel mundo había ocurrido en forma de privilegio para Boccaccio, tanto en el sentido social —como ya hemos dicho—, como en el sentido de la cultura. El ambicioso florentino, hijo de banquero y comercialmente habituado al perseguimiento del éxito (es decir, educado para conquistar con arte, técnicamente,

la buena fortuna), había podido revivir en Nápoles, en una perspectiva concreta e inesperada, ciertas direcciones de la cultura occidental que ya habían sido introducidas en modo magnífico en Florencia —en el ámbito literario— tanto por los líricos del *stilnovo* como por los cronistas. Estos últimos habían evocado el pasado según el nuevo sentimiento moderno y burgués de la historia, que garantizaba la nueva realidad política y social promoviendo la autoridad de los clásicos; los otros —los poetas— habían realizado la más alta aseveración del criterio moral que justifica y torna digna a la experiencia amorosa, y habían recogido, en esquemas intelectuales de nueva sustancia problemática, la herencia de los provenzales y de los filósofos "naturales".

Pero si la cultura moderna toscana reactualizaba las antiguas tradiciones clásicas y romances, y las adoptaba para expresar nuevas exigencias espirituales e introducía mucho vino nuevo en los viejos barriles, a Boccaccio se le había ofrecido en Nápoles la excepcional experiencia de vivir en un ambiente no sólo culturalmente activo, sino en el que sobrevivían aquellas costumbres cortesanas, aquel código de vida aristocrática que en Florencia no hallaba parangones posibles, y que también la cultura florentina había expresado a su modo, en el idea supremo de aristocracia intelectual y moral propio de los cantos del *stilnovo*, estilizando en la interioridad del proceso amoroso, en la virtuosa elevación espiritual, el canon de la cortesía mundana. Boccaccio había contemplado en las costumbres refinadas de las nobles reuniones napolitanas el reflejo de la experiencia cultural de su tradición florentina, pero luego se había sumergido en la perspectiva gozosa de aquel mundo brillante y lujoso.

A su regreso, su ciudad le pareció, en comparación, monótona, chata, y se sintió ajeno en una ciudad como Florencia, tanto menos brillante y vivaz que la capital del Reino. En agosto de 1341 se lamentaba de ello con su amigo Niccolò Acciaiuoli, diciéndole: "Nada os escribo de mi disgusto por hallarme en Florencia, ya que esto podría demostrarlo mejor con lágrimas que con tinta". Por otra parte, la crisis económica también había perturbado las finanzas paternas y la vida comenzaba a tornarse dura para Boccaccio, a quien ya no abandonarán nunca las preocupaciones económicas.

En el final de la *Comedia de las ninfas florentinas* expresó un sentimiento de doloroso contraste entre el pasado y el presente, entre un ideal de vida holgada y feliz, ya sólo alcanzable en el sueño, y la escuálida realidad:

Adonde yo voy,
melancolía y eterna tristeza.
Allí no se ríe, sino raramente:
la casa oscura y muda y muy triste
nos retiene y recibe, a mi pesar;
donde la cruda y horrible vista
de un viejo frío, tosco y avaro
siempre con desazón más me entristece.

Pero el pasaje de Nápoles a Florencia no interrumpió el desarrollo de la actividad poética, ni estableció una fractura entre la producción napolitana y la realizada en Florencia antes de la obra maestra. Por el contrario, se debe señalar que el contacto con la sociedad florentina indujo a Boccaccio a desarrollar la tendencia realista natural de su fantasía, a disciplinar el desborde erudito-decorativo que perjudicaba la estructura de las primeras obras, a asumir, en fin, una perspectiva de vida que ya no podía ser interpretada y expresada con los esquemas de la estilización caballeresca y cortesana. En aquella perspectiva Boccaccio encontraba el gusto toscano por el detalle concreto, por la observación realista, un desprejuicio menos adornado pero más sustancioso en cuanto a las relaciones humanas, a las pasiones y a los intereses: la dimensión burguesa de la realidad. Ni crisis ni ruptura con la línea de conducta precedente, sino una búsqueda más rigurosa y el desarrollo orgánico de los gérmenes realistas-narrativos que asomaban ya en las obras anteriores a 1340. La *Comedia de las ninfas florentinas* (tradicionalmente conocida con el título de *Ameto*) parece anticipar el motivo estructural del *Decameron* por cuanto se presenta con un tema que hace las veces de "marco" a siete relatos. En efecto, durante el siglo XVI la obra fue presentada numerosas veces como "el pequeño Decameron", pero tal denominación es absolutamente aleatoria y notamos en seguida que la relación estructural que existe entre "marco" y novelas en la obra maestra no sólo parece completamente trastrocada con respecto a la que liga los siete relatos de la *Comedia* con la historia unitaria en la que están contenidos (los relatos ocupan aquí la menor parte del texto, y resultan en relación de 1 a 7 con respecto a los cincuenta capítulos de la obra), sino que en el plan del organismo literario ni siquiera existe la intención de encuadrar las novelas como motivos autónomos y que, además, más que de novelas se trata de lecciones y casi de prédicas.

Es la historia de un joven pastor, Ameto, que mientras vaga por los bosques entre el Arno y el Mugnon, se encuentra con un grupo de ninfas que se bañan y se enamora de una de ellas, Lía, señora del lugar. Después de aquel encuentro, Ameto ya no puede realizar sus toscas ocupaciones, y desfoga su pasión cantando y vagando en busca de la ninfa amada, hasta que en el día de la fiesta de Venus es recibido por Lía, cerca del templo de la Diosa, junto con otras seis ninfas y tres pastores. En honor de Venus las siete mujeres narran sus amores, y al término de los relatos Ameto está ya dispuesto a la religión de Venus; un baño purificador lo torna digno, luego, de asistir a la aparición de la Diosa. Entonces, amor es principio de virtud, y el tosco Ameto, por intermedio de la presencia amorosa de las bellas ninfas y la experiencia admonitoria de los amores de éstas, alcanza con felicidad una humanidad espiritual superior y virtuosa. Pero por otra parte, Ameto también alegoriza la humanidad viciosa, las siete ninfas representan las redentoras virtudes teologales y cardinales, y Venus es la imagen de la luz divina. Pesadas responsabilidades; sin embargo, la intención alegórica no halla una equivalencia en la dominante inspiración idílico-sensual de la *Comedia*, y lo cierto es que a tal inspiración se deben los momentos más felices de la obra.

En su conjunto, la *Comedia de las ninfas* representa un progreso del escritor, quien se va liberando de la excesiva erudición de los detalles autobiográficos y, aparte del alegorismo moralista (que es en sí mismo artificio retórico e instancia de carácter culto y precioso), profundiza la visión realista de los detalles y la caracterización de la psicología. Acerca del arte y de la originalidad poética de esta obra, G. de Robertis observaba —y nos parece oportuno recordarlo— la conquista de un punto de vista de la realidad neto y variado: "Justamente el ojo de Ameto es la novedad del libro, el milagro que unifica . . . Y el circundante mundo de la naturaleza, de ninguna manera distinto, antes bien, que se mezcla por doquier como cosa viva, plena de sentidos; y los colores tomados de todas partes, de la realidad y del mundo clásico y del mito . . . Por este vasto acuerdo, esta armonía y, diría, esta perspectiva amorosa, el *Ameto* es el precedente inmediato del mundo *policianesco* y, de por sí, signa un punto muy importante en la resurrección renacentista". Un juicio de poesía y de historia de la cultura literaria, que pone de manifiesto la acción renovadora del arte de Boccaccio e indica los medios renacentistas que de la misma, no por azar, recogieron impulso. Pero tal vez más que la *Comedia de las ninfas*, en este sentido tuvieron importancia la *Elegía de madonna Fiammetta* y sobre todo el *Ninfal fiesolano* (datables entre 1343-44 la primera, y 1344-45 la segunda). Sin embargo, antes de estas obras se debe registrar la importancia cultural de la *Amorosa visión* (1342-43), poema alegórico en tercetos dantescos en el que el artista diseñó culturalmente una especie de itinerario enciclopédico y moralista, desde el error hacia el bien, que se continúa en los "triunfos" de las ciencias, de la gloria, de la Riqueza, del Amor y de la Fortuna a los que el protagonista asiste antes de decidirse a seguir el camino difícil de la virtud. Es cierto que el diseño de la *Amorosa visión* gustó a Petrarca, quien lo retomó, con muy diversa firmeza y coherencia de estilo en sus *Triunfos*, y esto no significa un mérito objetivo, sino una nueva y segura indicación de la amplitud del giro de acción, de los expe-







1



1, 2, 3. Ilustraciones y portada del primer incunable ilustrado del Decameron. *Venecia, Giovanni y Gregorio de Gregori, 1492, Florencia, Biblioteca Nacional, B. R. 365.*

En la pág. 103:

1. Masetto da Lamporecchio. París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, f. 97 r.

2. El relato de las "tres sortijas" y el acuerdo de Saladino y Melquisedec. París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, f. 21 r.

PAPINEA EMILIA PAPHILO PHILOMENA FIAMETA DIONEO ELISA LAVRETA PHILOSTRATE NEIPHILE

h

VMANA COSA ELHAVER COMPASSIONE
A GLI AFFLITTI. e come che a ciaschuna psona stia
bene a choloro massimaméte e richiesto liquali gia há
no di conforto hauuto misteri: & hánolo trouato in al
cuno fra liquali se alcuno mai nebbe: ogli fu caro o gia
ne riceuete piacere. Io sono uno di quelli p cio che dal
la mia prima giouenezza insino a questo tempo: oltra
modo essendo stato acceso da altissimo & nobile amo
re forse piu assai chella mia bassa conditione non pare
be narrandolo io si richiedesse: quantunque doppo
coloro che discreti erano: & alla cui noticia puéne: io ne fussi lodato & da mol
to piu reputato. Non dimeno mi fu egli di grádissima fatica a soffrire: certo
non per crudelta della donna amata: ma per souecchio amore nella mente con
cepto da pocho regolato appetito. il quale percio a niuno regolato cóueneuo
le termine mi lascia contento stare piu di noia che di bisogno nó era spesse uol
te sentire mi faceua. Nella qual noia tanto refrigerio mi porsero li piaceuoli
ragionamenti dalcuno amico & le dilecteuole sue cósolatióe che io porto fer

3

rimentos y los intentos a los que Boccaccio diera impulso en el curso de sus audaces e infatigables búsquedas de un lenguaje definitivamente propio.

La *Elegía de madonna Fiammetta* tiene un núcleo muy preciso de historia íntima, de alto lamento amoroso que toma espontáneamente la forma de relato, de modo que si parece excesivamente ornado por el aporte de las fuentes clásicas y medievales que habían cantado con mayor abundancia pasional la desesperación amorosa, no está condicionado en sentido externo y cultural por aquellas fuentes, sino que las recibe como adquisiciones necesarias de un gusto y de un estilo cada vez más maduros y controlados. El ejercicio de Boccaccio tendía ahora a filtrar todas las adquisiciones estilísticas y culturales y a concentrarlas en un único tema, no para desvirtuarlo, como ocurría pocos años antes especialmente en las obras del período napolitano, sino para exaltarlo funcionalmente. Aun cuando en este importante logro, la oratoria cultural, el interés por no perder ninguna ocasión de acentuar un tema de arte o de retomar un motivo literario brillante, de ninguna manera se ven anulados o superados, el interés central se manifiesta ajeno al puro juego de la experimentación: en *Fiammetta* Boccaccio ya es amo de su propia prosa narrativa, melódica, clasicista; realista en el hecho, en el resultado final de la imagen, y también lírica y oratoria en la sabia orquestación técnica.

También hay un amor en el centro narrativo, y es el de la noble Fiammetta napolitana por un joven florentino, Pánfilo, quien antes la amara, pero a quien la autoridad del viejo padre le arrebata, por lo que la ausencia prolongada permite al joven otros amores; entonces la gentil dama sufre y medita e intenta el suicidio, del que la disuade su nodriza, hasta que llega la noticia del retorno de Pánfilo. En torno a este amor, narrado por la protagonista (o tal vez no en torno, sino junto y aun dentro del mismo) están las *Eroidi* de Ovidio, las *Metamorfosis*, Valerio Máximo, Lucano, Estacio y también, naturalmente, Virgilio.

Sin embargo ya no son las grandes sombras del pasado las que ocupan, como en un tiempo, el campo de la acción literaria. Los "dictadores" parecen ya asimilados por la economía de un sistema que no intenta rechazarlos pero que se establece como autónomo, original: "Ahora —decía De Sanctis de la *Elegía*— tocamos tierra; estamos en presencia del hombre y de la naturaleza". Tal vez no se debe transmitir la expresión de De Sanctis en el sentido drástico y dramático que él confirió al arte mayor de Boccaccio como obra de ruptura con el pasado, antimedieval, inaugural del Renacimiento; sería vano, ciertamente, insistir en los aspectos más esquemáticos y sólo parcialmente deteriorados de la interpretación de De Sanctis. Sigue teniendo valor, y mucho, entre otras cosas, su "tocamos tierra", en el sentido explicado de una impresión liberadora y de una ruptura con el modo narrativo procedente del constitucional manierismo hacia la conquista de un discurso siempre culto y noble (¿cómo podría haber sido de otro modo?) pero dirigido con seguridad a la conquista de una realidad viviente, descubrimiento definitivo de la poesía de la prosa.

El *Ninfal fiesolano*

La última obra de Boccaccio que precede al *Decameron* es un pequeño poema en octavas, basado en el tema de los orígenes fabulosos de Fiésole y de Florencia, con el habitual apoyo ovidiano de la fábula etiológica, destinada aquí a explicar el nombre de los torrentes Africo y Mensola. En las colinas de Fiésole habitadas por ninfas cazadoras adeptas de Diana, el pastor Africo se enamora de una de ellas, Mensola. En vano el joven intenta acercarse a ella, y en vano el padre del joven lo insta a liberarse de un amor que puede provocar la ira de Diana. Disfrazado de ninfa, Africo logra mezclarse entre las compañeras de Mensola y finalmente es descubierto, pero mientras las otras ninfas huyen, él aferra a Mensola y consigue que ésta se pliegue a su deseo amoroso. Luego de aquel encuentro la joven huye del pastor, quien luego de haberla buscado largamente y en vano, se suicida, arrojándose al pequeño río que tomará su nombre. En tanto, Mensola alumbra a un niño, Pruneo; pero es descubierta y maldecida por Diana. Al huir se precipita en el arroyo que lleva su nombre. Pruneo, criado por los padres de Africo, se convertirá en el senescal favorito de Atalante, fundador de Fiésole, quien vengará la muerte de los dos amantes poniendo fin a la costumbre de Diana, dispersando su culto y obligando a las ninfas a abandonar los bosques y a aceptar el matrimonio. Surge así una civilización superior en las colinas de Fiésole, y cuando la antigua ciudad es destruida por los romanos, sus habitantes, descendientes de Pruneo, irán a vivir a Florencia.

También en esta obra vuelven los motivos ya abundantemente explotados por el joven escritor, pero tanto en el esquema de la fábula como en la forma métrica corre ya decidida y franca una nueva forma de poesía. La misma historia de amor está concebida fuera de la mesura habitual del idilio atormentado y se ve coloreada por un desenvuelto y malicioso realismo. Los personajes de Africo y Mensola están perfectamente centrados en el carácter impetuoso y siempre exaltado del joven y sobre todo en el de la joven amante y precoz madre, en la que permanece hasta el último momento la gracia inocente y acerba de la niñez. Como en el momento en que, apenas alumbrado su hijo, Mensola descubre el nuevo afecto de la maternidad pero sin solemnidad, sin turbación, antes bien como bello regalo y gozoso placer:

Qué dolor grande y desmesurado
Mensola había sentido, como aquel
que a tal punto nunca había conocido;
al ver que había hecho una tan bella
criatura, toda otra pena fue aliviada;
y pronto le hizo una faldilla
como ella mejor supo, y luego lo amamantó
y mil veces aquel día lo besó.
Y tanto amor ya le había dado
que de mirarlo no se puede saciar
y llevarlo a Sinedequia no deseaba
por no quererlo de sí apartar,
y a ella le parecía, mientras lo miraba,
que a Africo veía; y a bromear
comenzaba con él y a hacere fiestas
y con las manos le acariciaba la cabeza.

En la línea de esta ampliación de la experiencia de los afectos, más allá del puro motivo amoroso, y en el reconocimiento evidente de la realidad de un mundo más simple y cotidiano a través de las figuras menores del relato (los simples y buenos padres de Africo, por ejemplo), se hallan los resultados más notables del progreso artístico de Boccaccio. También la octava, tratada siempre con desenvoltura y un tanto exteriormente, se abre para recibir, aparte de los modos habituales de los cantarinos, las voces y los tonos del disparate y del respecto, el eco de los poetas jocosos y el mismo gusto popular de la metáfora obscena. La "amorosa historia muy antigua" prometida al comienzo termina por resultar un relato esencialmente inspirado en la vida y en la realidad cotidiana y se ubica en el extremo de la experiencia juvenil con un logro neto de originalidad expresiva y de madura sensibilidad.

La comedia del hombre

Dijo Carducci que habría bastado el *Ninfal fiesolano* "para que no se le negara a Boccaccio el honor de poeta también en verso". El juicio es tanto más interesante porque si al gusto refinado de Carducci no se le escapaban seguramente los desequilibrios de la octava desenvuelta y desprejuiciada del *Ninfal*, él también advertía, aparte de los mismos, la vibrante seguridad de los núcleos poéticos del pequeño poema, es decir, el dominio nuevo que el autor muestra haber adquirido ante la realidad de la vida humana en sus formas y actitudes espontáneas. Se debe agregar también que el *Ninfal* era tanto más caro a Carducci porque en ese poema el poeta reconocía el modelo de arte de tema rústico, sabiamente entonado, que Policiano y Lorenzo cultivaron y adornaron más tarde. En el *Ninfal* fermenta un sentimiento de la realidad más preciso y más conmovido que en las obras precedentes y aún sin renunciar al filtro de un arte literario elaborado y preciosista, el escritor se mueve ahora en la línea episódicamente mostrada en la *Comedia de las ninfas* y en *Fiammetta*, y se brinda con mayor espontaneidad al reclamo poético de la vida concreta, al motivo humano que in-

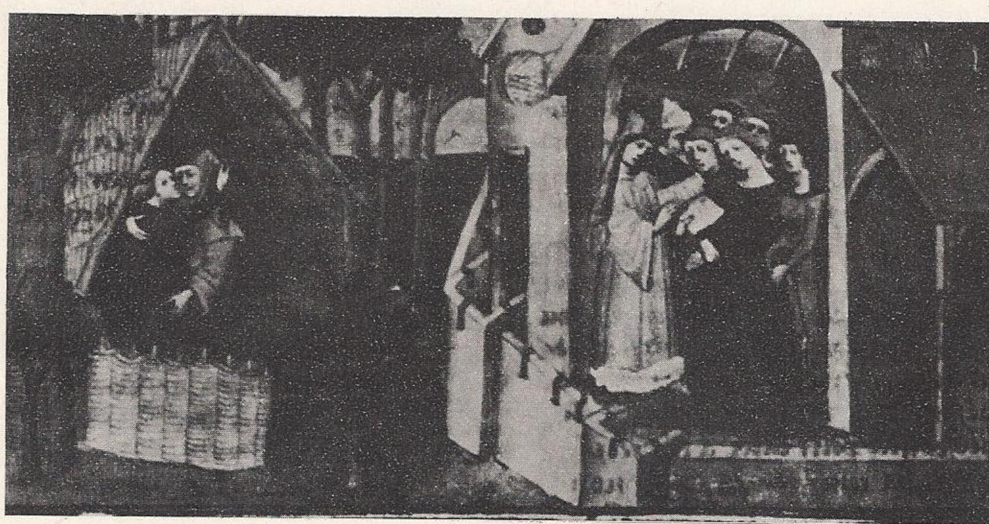
dividualiza al personaje y lo expresa con las notas de su íntima vida afectiva.
Ya hemos mencionado el hecho de que la tendencia realista se manifiesta con mayor relieve en Boccaccio luego de su retorno a Florencia. Naturalmente, el escritor poseía en sí mismo los motivos profundos de aquella tendencia que lentamente se desarrollaba y se liberaba de las inclinaciones líricas y de las complacencias formales, ornamentales, propias de su experiencia juvenil, pero el encuentro con el mundo comunal y burgués de Florencia le imprimió un impulso decisivo a la orientación realista de Bocaccio, quien se acercó con creciente participación a aquel mundo hasta llegar a tomar plenamente su perspectiva vital, a reconocerse en su cultura y en sus tendencias, y a recibir así la lección profunda como un aporte liberador.
El Decameron fue compuesto en este clima de liberación y de conquista, en los años de la plena madurez del autor, cuando él veía con objetiva serenidad las tumultuosas experiencias pasionales de la juventud, y del recuerdo de ellas, no menos que del variado e intenso aprendizaje de arte, recogía una exigencia profunda de equilibrio entre la vida y la página. La cultura, las costumbres, las tendencias de la sociedad florentina contribuyeron a aquel equilibrio en modo poderoso, por cuanto ofrecieron a Boccaccio un punto de vista unitario que reflejaba una concepción de la vida desprejuiciada, activa, abierta al conocimiento y a las experiencias de todas las pasiones y de todos los intereses del hombre, y que participaba además en las aspiraciones de decoro formal, en el idealismo terreno y concreto de lo útil y de la inteligencia activa, como también acogía al espíritu crítico, reductivo y cáustico de una civilización burguesa y popular de excepcional vitalidad y de gran vigor polémico.
Si de los años que preceden y acompañan la composición del *Decameron* casi nada sabemos (en 1345-46 Boccaccio se encontraba en Ravenna, en 1347 en Forlì, en las cortes de Ostasio de Polenta y de Francisco Ordelaffi), por lo menos sabemos que en 1348 el escritor se encontraba en Florencia durante el recrudecimiento de la gran peste, y que muy probablemente fue llamado a tomar parte de aquella magistratura ciudadana (los "Ocho de la Abundancia") que se creó para combatir el flagelo de la epidemia.
En una posición de responsabilidad pública, rodeado por sus conciudadanos diezmados por la peste, Boccaccio demuestra muy bien haber realizado, en los umbrales de su obra maestra, su propia inclusión en aquella realidad vital que le había parecido ajena y hostil a su regreso de Nápoles, y que en cambio lo había enriquecido y que en tal alto grado habría clarificado y agudizado su visión.
Entre 1355 y 1361, según las autorizadas indicaciones de V. Branca, Boccaccio realizó la composición de la obra maestra. No se debe creer, sin embargo, que en aquellos tres años el autor recogió todo el material de los casos humanos, de tradiciones narrativas recientes y antiguas, de temas objetivos e inmediatos, cual es el que contiene *El Decameron.* Antes bien se debe suponer que parte del mismo ya había sido recogido, en la memoria y en el papel, como objeto de estudio, de curiosidad o de deleite, y que a la variada inspiración de los apuntes precedentes (y también adelantadas elaboraciones parciales), se puede por lo menos en parte reconducir la cambiante entonación de las novelas de Boccaccio. En todo caso, cuando el autor hubo concebido el diseño orgánico de la obra, aquel material se vio dominado por un intento consciente de poesía nueva, y que fue recreado a la luz vívida y neta de una inspiración que lo ordenó y lo compuso según el ritmo original, abierto y sólido que siguió a la grandiosa invención de la estructura.
Cuando se habla de la estructura de *El Decameron,* no se indica solamente el denominado "marco". Marco de un cuadro, ribete y soporte externo de una obra en sí mima concluida y, antes bien, fragmentable en sus cien cuadros menores: ello pareció, en especial en el siglo XVI, el leve y a la vez intenso y tenaz ensamble de las novelas. Y justamente en calidad de *Centonovella* [cien novelas] fue apreciado y explotado *El Decameron,* en una época que ya no sentía la necesidad y el gusto arquitectónico de aquel tipo de estructura y que gozaba ibremente (y agudamente) de los estímulos cómicos y narrativos de cada una de las cien novelas. Pero en este tipo de goce, como en la misma palabra "marco" se anida no sólo el peligro de romper el diseño y la arquitectura orgánica de Boccaccio (es decir, el fundamento real de su grandiosa poesía) sino al mismo tiempo, el otro, más sutil, de identificar la estructura de *El Decameron* con la novela *ciento una,* aquella que ligaría a todas las otras, es decir, la novela de los diez jóvenes que huyen de la Florencia asolada por la peste y se marchan a la colina fiesolana, y allí (en oposición al luto de la ciudad y al triunfo aparente de la muerte) manifiestan su amor por la vida y la madura experiencia intelectual que tienen de la misma, narrándose algunos casos ejemplares de las intrigas humanas. La estructura de *El Decameron,* evidentemente, se apoya también en el simbólico tema de los jóvenes que dicen "no" a la muerte y que preservan, en sus nobles costumbres y en el placer profundo de la conversación intelectual, una tradición que la muerte mezquina y triste por la pestilencia torna tanto más preciosa y gloriosa.
Ciertamente no es despreocupada la afirmación de los jóvenes que se reúnen en Santa María Novella y que deciden abandonar el teatro de triunfos que celebra la Muerte en Florencia. Por el contrario, es una seria y meditada protesta vital, explotada con agudeza y decidida con una especie de disciplina espiritual, humanista
La vida siempre es posible y la civilización humana se afirma y se glorifica, justamente, en la disciplina de un modo de proceder superior.
Las reglas que la pequeña *societas* se impone, inspiradas como están en una actitud aristocrática-burguesa, como lo era aquella que en forma literaria idealizaba a la sociedad florentina de la época, mantienen un gusto antiguo gótico tardío, pero en el fondo expresan una confianza nueva y plena en la civilización humana, en la inteligencia y en la espiritualidad que tornan digna a la vida terrena como valor absoluto.
Por otra parte, es muy cierto que el diseño de *El Decameorn* obedece a un criterio constructivo que no se resuelve en el esquema del relato de un grupo de personas llevadas por azar a vivir juntos y a entretenerse con un regulado intercambio de novelas, fábulas y noticias. Si bien con notable libertad, los cien relatos responden al criterio estructural de un itinerario moral que obedece a los cánones medievales del principio espantoso y desolado y de la conclusión consoladora: de Ser Ciappelletto a la virtuosa Griselda, que conmoviera a Petrarca y que fue glorificada al final del libro, así como al principio había sido celebrada la perversidad viciosa del triste Ciepparello, santificado por error de la ingenuidad del vulgo. Sin embargo, entre aquellos dos extremos resulta reconocible un desarrollo ordenado de los relatos que se componen en las diez secciones de la obra, "jornada" por "jornada". Luego de la primera, que no por azar Boccaccio destinó a un desarrollo libre, casi tocando por anticipado los acuerdos temáticos (pero rompiendo con ello la rigidez tradicional de la construcción de la obra literaria), la segunda jornada está dedicada a las victorias de la Fortuna sobre los hombres, a la que sigue la tercera dedicada al rescate victorioso de las insidias de la Fortuna. Como motivo temático, a la Fortuna sigue el Amor (en las "jornadas" IV y V), el otro dios vendado en los ojos que caprichosamente confunde y mezcla a hombre y mujeres y que aún estimula no sólo a los instintos, sino a las fuerzas más auténticas y a las virtudes más nobles de aquellos que caen bajo su arbitrio severo.
En la jornada IV, en especial, se exponen los casos de mujeres convertidas en esclavas por la pasión amorosa, y es en aquella jornada que la esclavitud del Amor pierde los caracteres de una ciega casualidad y casi de irracional fatalidad instintiva y adquiere un significado humanamente más noble y casi el valor de un rescate social y cultural del personaje femenino. La hija del príncipe de Salerno, Lisabetta de Messina, Andreuola de Brescia, la mujer de Guillermo de Rossiglione, testimonian la humanidad y casi el derecho de la pasión y la íntima energía espiritual de la mujer amante.
También en la V jornada Amor y Fortuna entrelazan sus juegos, y aquí con mayor

1

2



1



2



3

1. Pasquino y Simona. París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, f. 1682.

2. La seducción de Alibech y sus bodas con Neerbale. París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, f. 137 v.

3. Pietro Boccamazza y Agnolella. París, B. N., ms. Fr. 239, c. 148 r.

insistencia en la curiosidad divertida. A la misma sigue como intermedio no casualmente fundado (estamos en la mitad justa de la obra) la serie de agudezas graciosas y mordaces, de rápidas respuestas que resuelven en forma repentina, por virtud de la inteligencia, situaciones precarias o comprometidas por la enemiga Fortuna. Y el Amor vuelve otra vez (jornada VII y VIII) no más vestido de despojos severos y piadosos, sino en actitud de malicioso cinismo experimental y burlón, en el tono de la murmuración salaz del gusto ciudadano por el escándalo y ligado a la crónica de las burlas sutiles y crueles. Así, a la historia del sacerdote de Varlungo y de Belcolore y a aquella igualmente famosa de la venganza que un escolar realiza contra la bella mujer que lo había burlado, se agregan las burlas que tienen por víctima a Calandrino, al párroco de Fiésole o al juez marquesano. Las novelas de la jornada IX contienen una infinita variedad de casos humanos, antes de que la última gran estrofa del poema entone el canto de la magnífica virtud, de la noble generosidad, del heroísmo, en fin, amoroso y paciente de Griselda: "¿Qué se puede decir aquí, si no que también en las casas pobres llueven del cielo espíritus divinos como en las casas reales de aquellos que serían más dignos de cuidar cerdos que de tener autoridad sobre los hombres? ¿Quién otra que Griselda habría podido sufrir, con el rostro no sólo seco, sino feliz, las rígidas e inauditas pruebas a que la sometiera Gualtieri? A quien tal vez le hubiera mezclado con otro, y que hubiera resultado ser una desvergonzada". Con estas palabras termina la última novela de *El Decameron* y el autor parece absorto en el tema del contraste entre la virtud heroica de Griselda (casi un inverosímil *exemplum*) y el motivo de la más cotidiana e instintiva fragilidad del comportamiento de los hombres. Pero la conclusión de Boccaccio no es escéptica ni amarga; en cambio confía a la humilde heroína ser el último testimonio de su fundamental optimismo y de su confianza realista en la capacidad de los hombres de conquistar y dominar con virtud al propio destino. La novela final, por otra parte, no es por cierto la única, en el libro, que expresa la firmeza, la virtud, el heroísmo, la nobleza humana, que Boccaccio representa con extrema variedad de figuras y de invenciones, solemnes o trágicas, patéticas o sutiles. En todo caso, en el abierto y sólido organismo que acabamos de describir en sus elementos esquemáticos, no corresponde buscar un tema dominante o un motivo central que se imponga a los otros, y si alguna vez se ha pensado que se podía reconocer el prevalecimiento de un contenido (el amoroso, por ejemplo, o el cómico), el reconocimiento se ha revelado vano luego al tratar de empalmar los diversos motivos del libro con aquel tema, y al proponer una línea de interpretación coherente. Y más allá de la búsqueda de un motivo privilegiado, toda fórmula rígida

se manifiesta inadecuada para recoger la riquísima materia sentimental del libro y la variedad de inspiración de Boccaccio. Antes bien, se puede reconocer la continua y multiforme vibración del interés, de la curiosidad y de la conmoción del autor frente al espectáculo de la vida humana en sus infinitas facetas, en las manifestaciones pequeñas o grandiosas, opacas o luminosas de la pasión, de la inteligencia y del interés. La fantasía de Boccaccio logra captar magníficamente, con su inagotable fuerza de modulación, una gama vastísima de experiencias humanas, crónicas y trágicas, groseras, patéticas, sublimes y miserables, cotidianas y aventurosas, sin salir jamás de los límites naturales y reales del hombre concreto, sin trascender nunca del mundo terrestre e histórico en que viven y obran día por día los hombres.

El Decameron se revela sostenido y gobernado en forma constante por una inspiración realista, la cual construye poéticamente un gran cuadro de la eterna "comedia" del hombre, pero que lo compone como reflejo de una determinada civilización, aquella burguesa del siglo XIV, de la que Boccaccio ha captado, con intensa participación sentimental, el impulso vital, las perspectivas morales y los ideales, así como en la soberbia objetivación de sus tantos y variados personajes ha representado los vicios y las pasiones, el gusto y la cultura de la época.

La gran riqueza de los temas narrativos, la variedad de las situaciones y de los personajes hallan en *El Decameron* una sabia y madura armonización en la variedad y en la alternancia de los módulos expresivos. Ciertamente concurren para formar el esmalte de la prosa regulada del *Decameron* las múltiples experiencias formales del Boccaccio juvenil, desde las formas más áulicas y doctas a las que tomara de la tradición popular y del lenguaje hablado, vivo y concreto.

Sin embargo, aquellas variadas experiencias pierden en *El Decameron* su antigua fisonomía parcial y se funden en la composición de una prosa de inauditos recursos expresivos. "La búsqueda estilística de Boccaccio tiene a su disposición una lengua literaria apenas nacida y casi informe aún. La tradición retórica, que había perdido toda flexibilidad en la praxis medieval hasta convertirse casi en un mecanismo espectral y senil que, poco antes, en la época de Dante, había hecho sus primeras pruebas tímidas y gazmoñas con los primeros traductores de autores antiguos, se torna en sus manos un instrumento maravilloso, que de pronto da vida a la prosa de arte italiana, la primera prosa literaria que se tuvo en Europa después de la antigüedad". (E. Auerbach.)

El despechado adiós al mito poético de la mujer

Al gran trabajo del *Decameron* y a la fama que pronto le derivó a Boccaccio debemos la mejor información acerca de los hechos de su vida en los años siguientes a 1350. La Comuna, en tanto, comenzó a confiarle al escritor ilustre, que confería prestigio y honor a la vida ciudadana, encargos honorables y misiones diplomáticas de cierto relieve. Así, por ejemplo, en 1350 fue enviado como embajador a Romania con la misión, entre otras cosas, de entregarle "a la Hermana Beatriz, niña que fue de Dante Alighieri, monja del monasterio de San Esteban del Olivo de Ravenna" diez florines de oro a título de compensación por los daños que sufriera la familia por la persecución contra el padre; durante el año siguiente fue elegido como camarlengo de la Comuna, y además se le confió la representación de la república en el curso de las tratativas con la reina de Nápoles por la adquisición de Prato. En la primavera del mismo año había sido enviado a Padua, con la misión de ofrecerle a Petrarca la restitución de los bienes que habían sido confiscados al padre de éste en 1302, y de invitar al poeta a ocupar una cátedra en el *Studio florentino* recientemente creado. Boccaccio había tenido ocasión de conocer personalmente a Pretrarca en el curso del año precedente, durante la breve etapa del poeta en Florencia, cuando se marchaba a Roma en ocasión del jubileo. Entonces había nacido una profunda amistad entre los dos hombres, seguramente en base a los intereses y experiencias literarias comunes, pero que superaba la pura colaboración cultural y se nutría de íntima simpatía y de real afecto recíproco. Boccaccio, además, aportaba a aquella amistad una devoción de discípulo ideal, un calor admirativo, directo y generoso, que ciertamente tocaba la cuerda del orgullo de Petrarca. El encuentro padovano no dio los resultados esperados, porque Petrarca declinó la invitación de Florencia, pero durante un breve período Boccaccio fue huésped del amigo, y los vínculos de afecto y de ideas se tornaron mucho más estrechos en la paz laboriosa de aquelols días: "Tú —recordará Boccaccio por carta dos años más tarde—, estabas totalmente dedicado a la lectura de los textos sacros; yo, ávido de poseer tus composiciones, me ocupaba sin descanso, copiándolas. Al caer la noche, dejábamos el trabajo e íbamos a tu huerto, ya embellecido con flores y hojas por la primavera naciente. Luego venía tu amigo Silvano, hombre de grandes virtudes, y allí sentados, conversando, veíamos terminar la jornada y llegar la noche, sumergidos en un descanso tranquilo y digno de elogio".

El encuentro con Petrarca coincidió con el agotarse de la vena poética y con la evolución de la vida interior de Boccaccio hacia un sentimiento de escrúpulo antimundano, de severo recogimiento. La época artística y creativa parece concluida, y se abre otra, no antitética de la precedente, ya que siempre permanecerán vivos los fermentos del descubrimiento inicial de las letras y de la humanidad de la poesía, pero de todos modos diversa, por la dirección decididamente trasladada al estudio como oficio moral, en sentido muy cercano a la lección humanista de Petrarca.

En realidad, no se puede hablar en cuanto a Boccaccio de una conversión de la fantasía a la meditación, si no en el sentido de un cambio radical en la dirección moral del escritor, y más bien de la elección sentimental de un comportamiento más "serio" y meditativo que el precedente, y no de un proceso que es el resultado de una profunda elaboración crítica, intelectual. Por otra parte, como es fácil esperar de él, cambió más bien el campo de acción, pero a la nueva área aportó el impulso, aun fantástico, de su propio sentido poético natural; y como antes había unido sus primeros intentos artísticos a una elaboración cultural intensísima y variada de intereses y tonos técnico-eruditos e intelectuales, así en la etapa precoz de replegamiento a la reflexión y al moralismo humanístico, aportó de hecho la luz vívida de un entusiasmo que contemplaba la verdad cultural, el trabajo erudito, el estudio de los clásicos, con la vibración conmovida que igualmente se había manifestado cuando el poeta contemplaba la pasión terrena, los afectos y las actitudes mundanas del amor o la gracia sensual de sus heroínas.

Una crisis de sentimientos, entonces, más que una crisis intelectual, y tal que en la misma actuaron profundamente el ejemplo autorizado de Petrarca, y no en menor grado también el cansancio y la preocupación por la propia condición económica, siempre incierta y precaria, y el replegamiento precoz del ánimo sobre el sentimiento de la vanidad del fervor mundano y de las pasiones directamente vividas.

He aquí que el *Corbaccio* (probablemente entre 1354 y 1355) signa aún y por última vez en forma de arte narrativo, el profundo cambio de perspectivas sentimentales. Aquel que de la *Caza de Diana* al *Decameron* se había manifestado como el más original y férvido exaltador no sólo de la belleza sino del valor íntimo de la pasionalidad femenina, que había dedicado a las mujeres su obra maestra y que del espíritu femenino había sido el intérprete a veces burlón, pero siempre cuidadoso, apasionado y sustancialmente fascinado por el coraje como por la gracia del ser femenino, se convirtió rápidamente "en enemigo de aquel mundo" y pregonero de sus vicios y deformaciones, escondidos sólo para los ingenuos e inexpertos del "execrable sexo femenino" Cualquiera sea el sentido del título ("azote", o "cuervo", pájaro de la perdición) y su relación con una aventura experimentada realmente (un último amor por una viuda quien se habría burlado y lo habría rechazado), lo cierto es que estamos lejos del clima del *Decameron*. Allí también la observación cómica y caricaturesca se equilibra en una bondad de fondo, en un gusto superior de armonía y de variedad de los

tonos; aquí estamos en presencia de la acrimonia exclusiva, muy acerba. En el plano literario la obra se vale de experiencias doctas, es decir, de toda la argumentación misógina clásica y medieval (desde Juvenal a San Jerónimo, de los devotos a los goliardos), pero en el plano artístico logra crear una vertiginosa, originalísima visión de imágenes repugnantes o ridículas, de sentencias deformantes y crueles en las que el realismo fundamental del escritor aparece enriquecido y vigorizado al mismo tiempo, conducido en una perspectiva de mascarada, que hallará discípulos entusiastas entre los más violentos espíritus cómicos del siglo XVI. He aquí la avidez repulsiva, la furia rabelesiana de la glotonería visceral de la mujer: "Primeramente, si se conseguían gruesos capones, de los que ella hacía criar varios con gran diligencia, convenía que se los cocinaran, así como la sopa de fideos con queso parmesano, que no en escudillas sino en cubos, como los puercos, ávidamente comía, como si después de largo ayuno hubiera salido de la torre del hambre. Las terneras, las perdices, los faisanes, los tordos grandes, las tórtolas, las sopas lombardas, las lasañas, los buñuelos, las morcillas blancas, los pasteles, de los que ella comía hasta el hartazgo tal como hacen los campesinos en la época de los higos, las cerezas, los melones..." En cuanto a este pasaje, observó recientemente C. Muscetta: "Creo que de esto aprendió Aretino los modos más libres y humorísticos de una rica y áspera inventiva de léxico y sintaxis". Seguramente es así, tanto por los *Razonamientos* como por ciertos pasajes de las comedias donde las similitudes resultan muy coincidentes, especialmente en la *Cortesana* y en el *Herrero*, variadamente deudoras (la primera por la escena de Togna y el marido borracho, la segunda por el largo excursus misógico sobre el arte de los celos bastos de las mujeres) de expresiones extraordinariamente vivaces y densas como ésta, que sólo parcialmente tomamos como ejemplo: "Bien veo cómo me amas; debería ser ciega para no notar que amas a otra más que a mí... ¡Mísera de mí! Tanto tiempo hace que vengo, y sin embargo ni una sola vez me dijiste cuando vengo a acostarme 'Amor mío, bien venida seas'. Pero por la cruz de Dios, yo te haré de aquellas que tú me haces a mí. ¿O estoy tan desmejorada? ¿No soy yo tan bella como la tal? ¿Sabes lo que te digo? Que a quien besa dos bocas, una conviene que le escupa. Apártate, si Dios me ayuda no me tocarás: vé atrás de aquellas de las que eres digno... Piensa que no me tomaste del fango; Dios sabe cuántos y cuáles eran aquellos que habrían considerado una gracia casarse conmigo aun sin dote... Fue mi desgracia que yo te viera: que se rompa la pierna quien habló primero". O, también: "No fue así; tú mientes por la garganta; tú estás deslumbrado; tienes el cerebro en otra parte; bebe menos, tú no sabes dónde estás..." Aretino aparte, este lenguaje armonizado desde lo vivo con la agudeza de la elección de una voluntad polémica, de un retrato que es al mismo tiempo caricaturesco y natural y se apoya en una elección lingüística mimética y artificiosa, es en realidad la matriz "cómica" del maduro siglo XVI, aquí anticipado en una fase de desequilibrio del arte de Boccaccio, como se ha dicho, pero también de extraordinaria pericia y de extrema vivacidad.

La defensa de la poesía

El *Corbaccio* signa justamente la despedida de un mundo hasta aquel momento vivido como actualidad plena, indagada e ilustrada por el arte, del que ahora Boccaccio se aleja decididamente, eligiendo la perspectiva filtrante y meditativa de la memoria, del recuerdo idealizante, de la obra construida a fin de proponer a los hombres un ideal de civilización virtuosa que rehuye al indigno presente, se apoya en las grandes memorias antiguas y se confía a los valores morales del arte y de la fe. Sin embargo, en el año 1350 –el año en que conoció a Petrarca– había aceptado la invitación de Hugo IV de Lusignan, rey de Chipre, para componer un repertorio orgánico de todo el material concerniente al origen y las descendencias de los dioses griegos y latinos y exponer con exactitud filológica la sustancia auténtica de los mitos clásicos. Fue un trabajo enorme, llevado adelante aún después de la muerte de Hugo (1359) y enriquecido constantemente hasta los últimos años del autor. En los quince libros de la obra Boccaccio recogió de las fuentes más diversas un material de información excepcionalmente rico y se dedicó a interpretarlo con ingenioso fervor, recurriendo a la aplicación de los cánones exegéticos de las sagradas escrituras, y uniendo a aquel criterio de fondo interpretaciones naturalistas. También en esa actitud crítica no unitaria se vislumbra el fundamental eclecticismo intelectual de Boccaccio, quien, por otra parte, se puede decir que retomaba su propia experiencia inicial y que volvía una vez más a las *Collectiones* de Paolo de Perugia, a los comienzos eruditos del aprendizaje napolitano. Con otro ánimo, evidentemente, ya que no se evocaba a los libros de la doctrina clásica para nutrir de erudición la voluntad y el ardor de la poesía sino para recoger de ellos el esquema y las noticias útiles para componer una enciclopedia ordenada y densa de las fábulas antiguas; y la poesía se convertía en objeto de meditación y de transmisión cultural.

Así, en el monumental trabajo de la *Genologia*, Boccaccio manifestaba y encaminaba concretamente a buen fin una exigencia filológica y crítica ejercitada sobre los clásicos, que constituyó un precioso aporte para la afirmación de la cultura humanista. No fue por azar que Coluccio Salutati y Filippo Villani acogieron con este criterio la obra de Boccaccio, elogiándola por el gran aporte que significaba para los estudiosos de la cultura poética y por el espíritu educativo que la animaba ("ya que, notaba Villani, todos los misterios de los poetas y los sentidos alegóricos, los cuales ocultaban ficción de historia o fabulosa composición, con admirable agudeza de ingenio fueron dados al público y casi al alcance de todos") transmitiendo a la primera generación humanista la herencia de una celebración tan apasionada de la poesía, tal como se expresaba en el asunto principal de la obra; todo ello con el propósito de propugnar el alto valor de la tradición antigua, que había suscitado nueva poesía y nuevas virtudes. En el caso de la explotación y laboriosa ordenación de tanto material poético se repropuso también el problema de la justificación del hacer poético y del valor espiritual del mismo, y lo abordó explícitamente en los libros XIV y XV de la *Genologia*, argumentando una valerosa defensa de la poesía contra las acusaciones de vanidad, de inutilidad hasta de impiedad que hipócritas moralistas, falsos sabios y sórdidos intrigantes le imputaban. Así, las acusaciones de los ignorantes son declaradas no sólo vanas, sino convertidas en elogios para la poesía; las de los hipócritas religiosos son rebatidas, recordándoles a éstos que la poesía nació con Moisés, que Jesús se expresó poéticamente a los hombres y que, en cuanto a los poetas paganos, éstos se acercaron en la medida de lo posible a los grandes temas de la vida espiritual y crearon (aún en fábulas lascivas) verdades más altas y nobles de lo que parecen a los lectores vulgares. Las acusaciones de inutilidad, promovidas por los juristas, se rechazan indicando la utilidad más real y más grande que la poesía realiza para el hombre, ya que lo induce a ennoblecer su conocimiento del mundo y le inspira el sentimiento del bien eterno y de la ley divina.

Los críticos han señalado en modo unánime que las argumentaciones de Boccaccio no se califican como puntos de llegada de una meditación original y que, antes bien, él recoge puntualmente los temas que en defensa de la poesía habían sido elaborados durante el medioevo y más modernamente por Albertino Mussato y Petrarca: por otra parte, no es propio del carácter profundo del escritor la concentración meditativa y crítica acerca de un problema, y su cultura, como ya se ha dicho, remite a una amplia aceptación de experiencias heterogéneas frente a las cuales no se pone como fundamento unitario un principio crítico selectivo y racional sino un robusto temperamento instintivo, rico en intuición, ejercitado por el estudio y por una conciencia crítica reflejada. De todos modos, excluida la originalidad de los argumentos aducidos por Boccaccio, igualmente se les reconoce a los mismos un valor diferente, y tal vez mayor, en virtud de la nueva dimensión que les confiere el escritor, mientras los elabora en una cálida y conmovida exaltación no sólo de la dignidad y bondad, sino de la necesidad de la poesía.

1



2

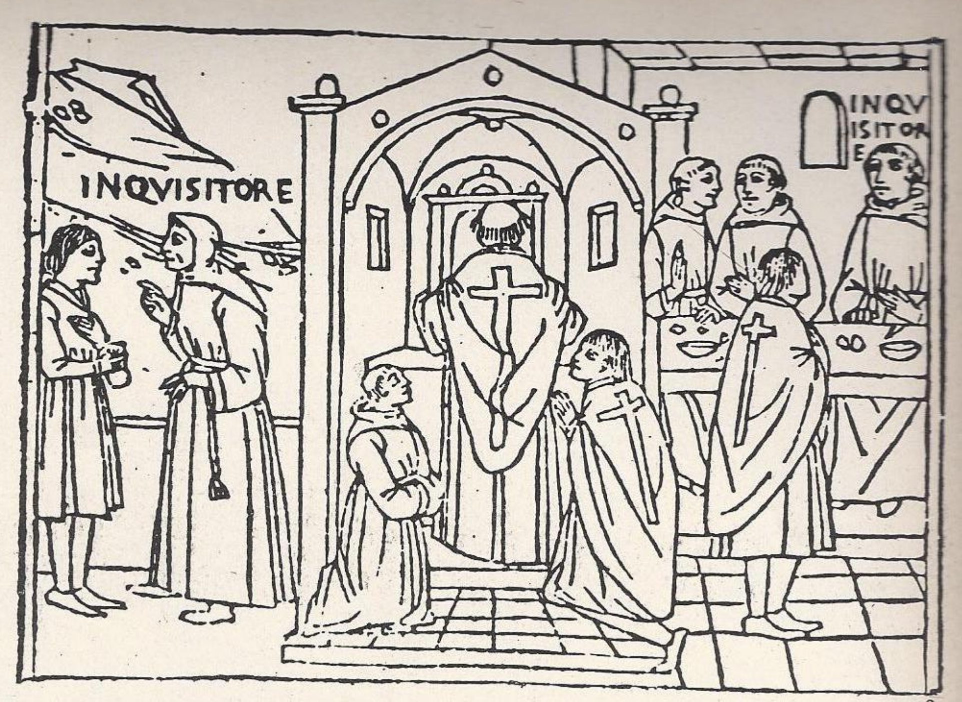
1. *El hermano confesor a la cabecera de Ciappelletto, París, B. N., ms. Fr. 240, f. 6 v.*

2. *Hermano Cipolla en Certaldo. París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, f. 236 r.*

La poesía, que a pocos les es concedida y directamente por Dios, que es ardiente deseo, en aquellos pocos, de nuevos y difíciles conocimientos, de nuevo orden del discurso humano, de nuevas verdades ocultas en bella fábula; la poesía, que según el tema sabe armar ejércitos, sabe mover las flotas en el mar, sabe describir los cielos y las tierras y permite conocer a los hombres en sus diversas actitudes, no es segunda ni siquiera de la filosofía, antes bien se debe reivindicar, con respecto a la del filósofo, la autónoma potencia y la diversa fuente de inspiración del poeta.

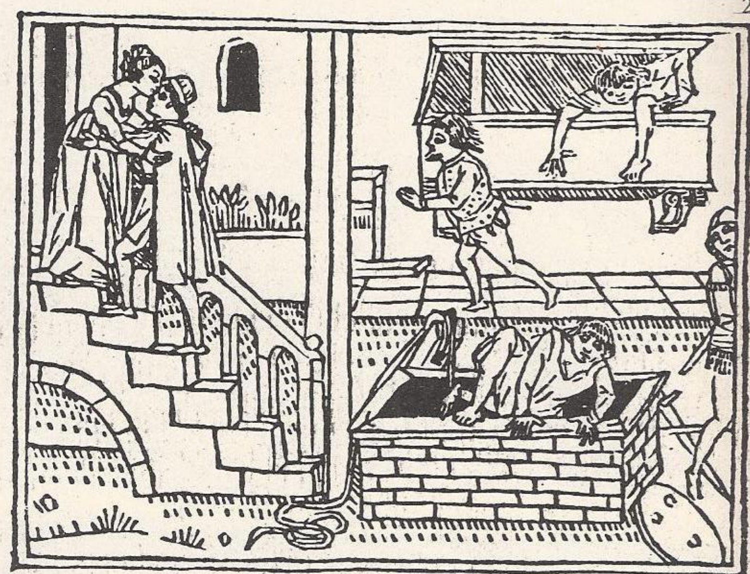
No es el "mono" de los filósofos, el poeta, o a lo sumo de la naturaleza, porque él "en la medida de lo posible, trata de describir con versos solemnes lo que la naturaleza obra y lo que por su regla perpetuamente se cumple" entre los hombres y en cada aspecto de su teatro mundano; "todo está representado en modo que las cosas parecen residir realmente en las breves letras de los cantos. En esto concederé que los poetas son los monos de la naturaleza, porque me parece cosa dignísima intentar con el arte lo que hace la naturaleza con su potencia" (trad. Garin). En el registro alto y cálido que le dictaba la defensa elocuente de su propia fe en la esencial necesidad y verdad del arte poético, Boccaccio llegaba entonces a la declaración de independencia de la poesía con respecto a la filosofía, así como llegó a reivindicar el derecho de la poesía mitológica clásica a ser acogida y venerada por cuanto la misma había sido, a su modo, verídica y rica en preciosos frutos para la humanidad, al igual que aquella de la época siguiente a la llegada de Cristo. Temas que serán puntualmente recogidos, aunque más rigurosamente desarrollados, por la cultura humanista y a los que Boccaccio accedía deduciéndolos impetuosamente desde lo íntimo de su amor por el arte antes que por los componentes intelectuales de su cultura.

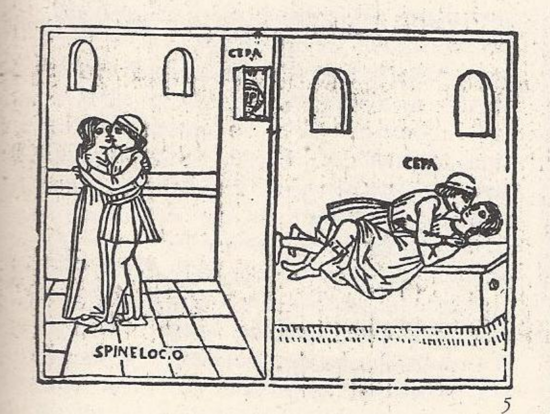
Acompañan a la *Genologia*, a veces en forma de continuación y de integración de los temas tratados en la misma, muchos otros trabajos de erudición y de literatura inspirados en la nueva dirección de severa actividad científica y de exaltación del pasado. También los *Cantos bucólicos* que recogen églogas alegóricas que se refieren a vicisitudes históricas y a problemas morales o a los afectos del poeta, entra en el ámbito de una experimentación cultural, y si manifiesta (especialmente en la XIV, *Olympia*) momentos de ferviente poesía, el interés de la obra consiste en la documentación de una búsqueda de estilo latino, comenzada a partir de 1351 y proseguida hasta 1366 según el ejemplo de las composiciones similares de Dante y de Petrarca. Entre 1355 y 1360 Boccaccio compuso los nueve libros *Sobre varones ilustres*; en 1355 comenzó un tratado de carácter histórico geográfico *Sobre montes, selvas, fuentes, lagos y ríos*; en 1360 comenzó a componer *Mujeres ilustres*. La intención didáctico-

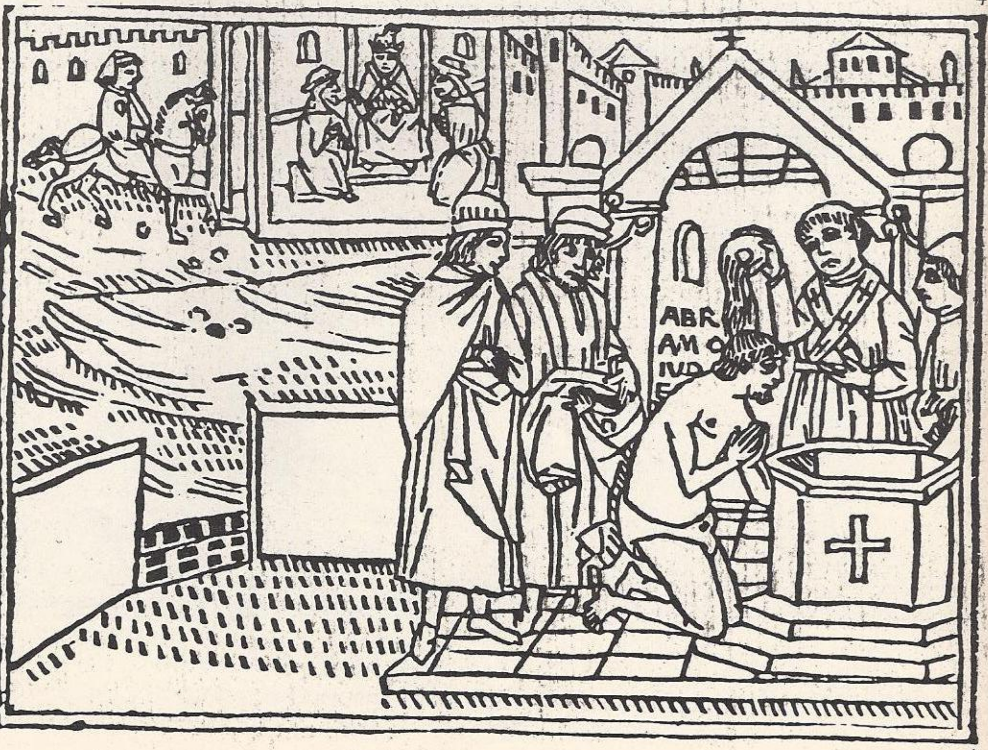

INQVISITORE
INQV
ISITOR
E
2


NICOLOXA
TESSA
CALANDRINO
CALANDRINO
1


3


4


CEPA
CEPA
SPINELOCO
5


ABR
AM O
IVD
6

1-10. Xilografías de la edición de Gregori de 1492: escenas de las novelas del Decameron. *Florencia, Biblioteca Nacional.*



7



8



9



10



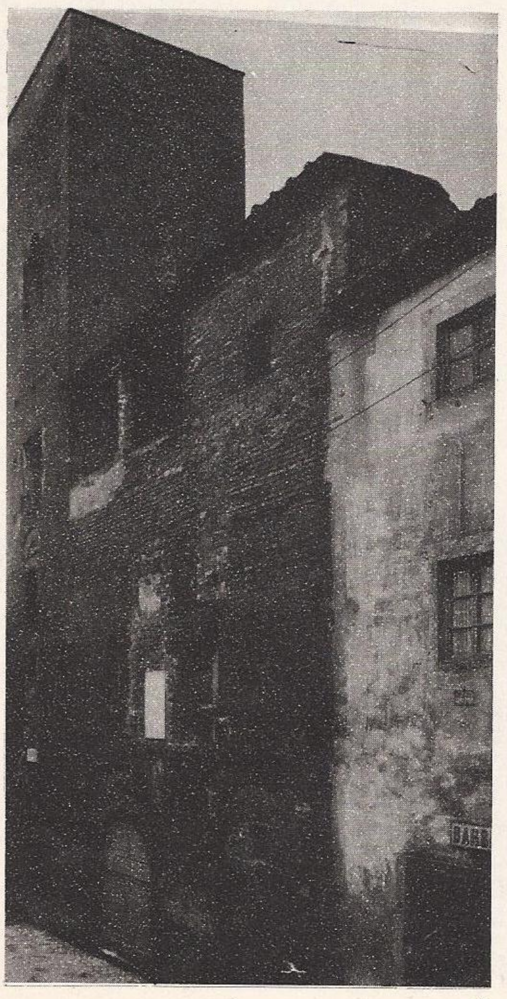
1



2



3



4

1. Certaldo, Casa de Boccaccio: interior de una sala (Alinari).

2. Retrato de Boccaccio en el código de Filostrato *de 1397. Florencia. Bibl. Nac., ms. II, II 38, c.* c *v.*

3. Retrato de Francisco Petrarca realizado en Padua en el manuscrito del De viribus illustribus *(1379), París, B.N., ms. Lat. 6069 F.*

4. Certaldo. Casa de Boccaccio, siglo XIII (Alinari).

moralista domina las obras dedicadas a las aventuras de los hombres ilustres y a la celebración de las mujeres famosas. En la primera de ellas el tema consiste en la locura de aquellos que se confían a la voluble Fortuna, y el escritor imagina que un grupo de sombras de famosos hombres de toda edad se dirige a él y cada uno le narra sus propios casos, rogándole que reavive la propia fama en la memoria de los vivos. Así se evocan figuras de todas las épocas, desde Adán hasta Carlos de Anjou y al duque de Atenas; las que ofrecen a Boccaccio la posibilidad de entrelazar en la exposición erudita comentarios y digresiones moralistas y resolver en su propia forma narrativa la intención didáctica del libro. Idéntico propósito anima a *Mujeres*, que muy bien se puede considerar casi como el complemento del precedente; pero se debe advertir, por una parte, que en las ciento cuatro biografías de mujeres famosas (desde Eva a la reina Juana de Nápoles) resulta más directamente eficaz el ejemplo petrarquesco del *Sobre varones ilustres* y que en las mismas, además, prevalece en modo neto la inspiración narrativa con respecto al esquema erudito y moralista. En cuanto al *Sobre montes . . .*, el mismo parece sobre todo una integración de la *Genología*, por cuanto se propone ofrecer a los estudiosos de la antigua poesía una especie de índice razonado de los nombres geográficos que en la misma aparecen, dispuestos en orden alfabético sección por sección (nombres de montes, de bosques, etcétera). Si bien el trabajo fue realizado con menor empeño de indagación que el que empleara en la obra mayor, el mismo se reveló útil a los estudiosos, quienes se demostraron agradecidos al escrito, por aquella tarea; pero debe observarse también que Boccaccio la había realizado placenteramente, con el placer evidente de recrear la fantasía con los nombres de lugares sagrados para la poesía y como a menudo ocurre en el libro, con aquellos caros a su memoria de hombre y de poeta.

En tanta diligencia de estudios y de investigaciones del Boccaccio erudito, aun en el replegamiento de la fantasía sobre las formas de la tradición poética, sobre los nombres de los ríos y de los montes o sobre aquellos de los nombres y de las mujeres ilustres, aun en el repudio moralista —a veces opaco— que el escritor había opuesto a las inquietudes de la conciencia turbada, se reconoce en modo constante el fervor fantástico del espíritu boccaccesco, y se advierte que jamás se produjo una verdadera fractura entre el autor del *Decameron* y del *Filococo* y aquel de las obras de erudición. Las misiones diplomáticas y las comisiones que la comuna florentina le confiaba a Boccaccio crecían constantemente en importancia, pero no resolvían las angustias económicas entre las cuales continuaba viviendo. Luego de ser enviado en 1351 al Tirol, para proponerle al marqués de Brandeburgo que participara en la alianza contra los Visconti, se le encargó en 1354 que

fuera a Aviñón para indagar el propósito del papa Inocencio VI acerca de la próxima expedición de Carlos VI a Italia, y apenas regresado se le encomendó que dirigiera la fortificación de Certaldo. Al año siguiente lo hallamos en Florencia, donde forma parte de la magistratura de la Conducta. La actividad pública se alterna con los estudios, que según las noticias que poseemos, ocupan cada vez más decididamente la vida de Boccaccio. En 1353 también él había criticado a Petrarca porque éste aceptó la invitación de los Visconti a permanecer en Milán, pero fue una desavenencia breve, y en 1359 lo hallamos justamente en Milán visitando al maestro y amigo. En tanto, su casa de Florencia se convierte en el centro de los primeros estudios humanistas; reunidos en torno a él realizan sus experiencias Luis Marsili, Felipe Villani y Coluccio Salutati, y en 1360 fue Boccaccio quien demoró en Florencia al helenista calabrés Leonzio Pilato y obtuvo para él una cátedra en el *Studio florentino*, aparte de hospedar y soportar a aquel hombre tosco e intratable hasta 1362, con el fin de obtener de éste la traducción latina de los poemas homéricos, de los que se había procurado los textos poco conocidos. Logro importante para la cultura humanista, aquella traducción, que fue esencialmente deseada y provocada sólo por Boccaccio (en quien nunca se habían atenuado los fervores helenistas de la juventud napolitana), y que sin embargo no conmovió a Petrarca, ya que por las justas sospechas acerca del valor literal de la versión como por su opinión de la superioridad de las letras latinas en cuanto a las griegas. Pero si en cuanto a las sospechas técnicas también Boccaccio coincidía con la opinión de Petrarca, él seguía firme en su opinión de que la cultura helénica no se había transferido en modo completo a la romana y que muchas cosas de aquella que se desconocían podrían significar un aporte valioso al saber de los hombres.

Justamente en el año en que Leonzio Pilato terminaba de trabajar en el Homero, en la primavera de 1362, se presentó en la casa del escritor un monje, un tal Ciani, quien afirmó traer un mensaje de parte del benedictino sienés Pietro Petroni, muerto recientemente en fama de santidad. El mensaje consistía en el aviso a Boccaccio de su próxima muerte y en la invitación a abandonar toda actividad profana para prepararse a una partida santa. Se habló luego de invitación a la conversión de lo profano a lo sagrado, pero en realidad Boccaccio ya había tomado las órdenes menores antes de 1360, y en ese año había sido autorizado a cuidar almas en una iglesia catedral. De todos modos el aviso de Ciani turbó el ánimo afectuoso y pasional de Boccaccio, quien halló verdadera confortación y una alta lección de humanidad en el amigo Petrarca, a quien se había dirigido para confiarle sus temores y sobre todo los propósitos repentinos de carácter ascético y de repudio al pasado. Petrarca lo invitó a que se hiciera a la idea de la muerte pero que no renunciara por ello a los estudios ni confundiera la gazmoñería con la superior espiritualidad severa, equilibrada y gloriosa, de un literato, y le ofreció cordial hospitalidad, negándose a adquirir su biblioteca y proponiéndole por el contrario que hiciera vida común: "No estoy en condiciones de hacerte rico . . . pero poseo lo que basta para las necesidades de dos personas que vivan unidas en el corazón y en la casa". Esta fue también una experiencia importante, un llamado autorizado y fraternal del máximo representante de la cultura moderna a rechazar la desazón de la fantasía demasiado encendida y a conquistar un equilibrio de prudencia, que atemperara la irracionalidad pasional.

Pero el mismo otoño de 1362 Boccaccio fue inducido a aceptar la invitación tal vez precipitada de Nicolás Acciaiuoli y de Francisco Nelli, a marcharse a la cara ciudad de su juventud, con la esperanza de ubicarse honorablemente en aquel ambiente cortesano, que lo había visto brillar en la época de la *Caza de Diana* y del *Filocolo*. Aquella experiencia fue un desastre: Boccaccio fue tratado en la corte como un mendicante indeseado, y pronto se sintió ofendido y traicionado aun por los amigos que lo habían llamado. Más que partir él huyó de Nápoles, indignado y exacerbado por el encuentro tan rudo con la realidad, en un lugar idealizado y admirado en sus recuerdos de una época irrepetible.

Aún estaba Petrarca, como áncora de salvación y consolación, y por algunos meses de 1363 Boccaccio vivió junto al amigo, en Venecia, y luego se marchó a Certaldo, evitando Florencia y la agitada vida de la ciudad. La prueba sufrida en Nápoles, el renovado contacto con Petrarca y también el disgusto de carácter político por las arbitrariedades del gobierno popular florentino, que asumían el carácter de prepotencias inadmisibles a los ojos de Boccaccio, acentuaron el replegamiento espiritual hacia formas de estoicismo solitario, que idealizaban en sentido ascético-humanista la autosuficiencia de la virtud y la protesta contra el mal y la confusión del mundo. "Oh, feliz la ceguera de Demócrito, quien al no desear abandonar los estudios atenienses, eligió vivir en los mismos, ciego, antes que ver las sagradas instrucciones de la filosofía unidas a las costumbres repugnantes de sus ciudadanos . . . Y si mi pequeño y deprimido nombre mereciera figurar entre los excelentes hombres mencionados anteriormente . . . yo diría que por lo mismo he abandonado Florencia y habito en Certaldo . . ." Así, en aquel mismo año, la *Carta consolatoria a Messer Pino de Rossi* que expresa al amigo en el exilio, y a sí mismo, el llamado a servirse solamente de la propia virtud y de una sobria adhesión solitaria del bien. No fue por azar, tal vez, que Petrarca hubiera escrito el *De vita solitaria* y que Boccaccio se refugiara luego en realidad, pasionalmente, por necesidad de existencia y de coherencia vital, en la incómoda soledad de Certaldo.

Las últimas misiones diplomáticas en Aviñón y en Roma de 1365 y 1367, el último viaje ilusionado a Nápoles de 1371, donde todos le rinden honores esta vez, la reina y toda la corte, pero donde él sólo sufre recuerdos antiguos y nuevos y demasiado felices y demasiado tristes; estos viajes extremos de asuntos públicos y privados lo reconducen puntualmente a Certaldo, cada vez más desilusionado pero siempre dedicado al estudio solitario de aquella a la que invocaba como extremo bien: *"la ciencia de la poesía"*.

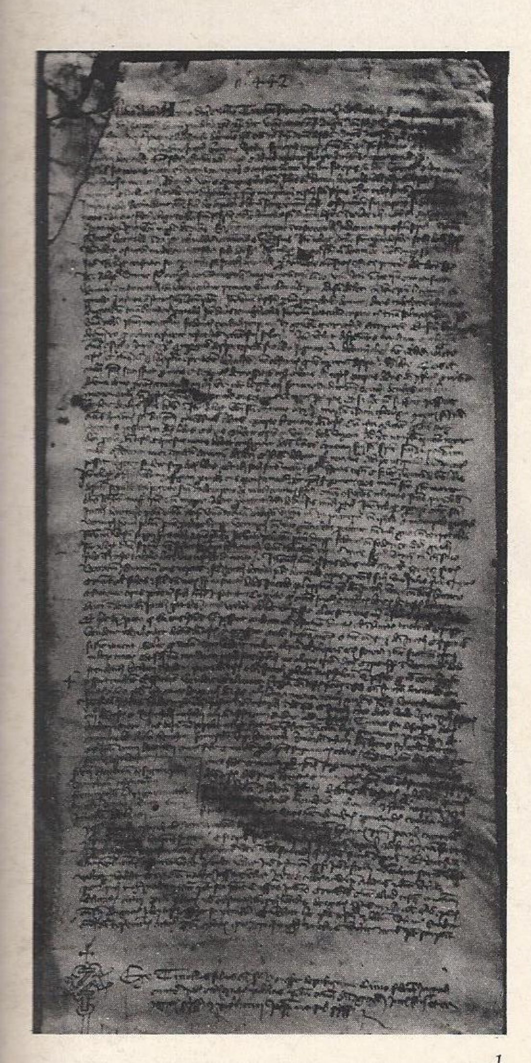
Los últimos años

En aquella ciencia venerada Dante había representado para Boccaccio un valor afectivo prestigioso desde las primeras experiencias caseras, anteriores a la partida de Florencia hacia Nápoles. Aquí, entre la lectura de la poesía del *stilnovo*, de las *pedregosas* y del poema, Boccaccio había madurado su visión de Dante sobre todo exterior, en realidad, de gran poeta descriptivo y narrativo, según un criterio de gusto que permanecía atraido por la evidencia de los detalles y no penetraba "el velo de los versos extraños" ni se preocupaba mucho por penetrarlo, satisfecho ante una buena lección de arte narrativo, fabuloso y realista. Porque Boccaccio apreció a Dante sobre todo como narrador y como intérprete de las pasiones humanas, y desde este punto de vista advirtió la grandiosa fuerza de la poesía de la *Commedia*. Ciertamente no se le escapaba la grandeza del hombre al que celebró apasionadamente en el *Pequeño tratado en elogio de Dante* (compuesto a partir de 1358, pero luego corregido y revisado hasta los últimos años), en el que exaltó la fuerza moral del exiliado y subrayó los aspectos clásicos de la cultura de Dante, viendo en él lo que era su ideal del poeta.

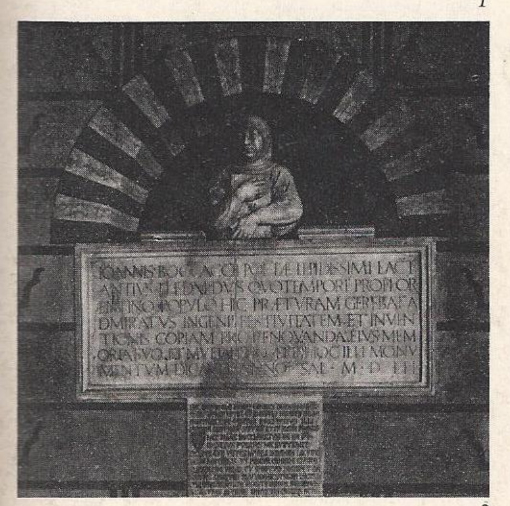
El *Tratado*, como las copias de la *Commedia* que Boccaccio realizara cuidadosamente por su propia mano, nos sirven como testimonio de lo que fue una continuada obra de estudio y de defensa de la poesía dantesca, realizada hasta los límites de la vida en el ambiente de la cultura florentina. En 1373, como reconocimiento de esta infatigable actividad crítica y de divulgación, la Señoría le confió la tarea de leer y comentar a Dante públicamente en la Iglesia de San Esteban de Badia, y él aceptó, a pesar de sentirse cansado y de que su salud fuera deficiente. Continuó las lecturas hasta mediados de 1374, pero las penurias de la hidropesía y de otros males lo obligaron, antes de octubre, a volver a Certaldo, donde le llegara la noticia de la muerte de Petrarca. Habría deseado correr a Arquà para llorarlo pero, como escribiera al yerno del gran amigo, a duras penas y con la ayuda de amigos había podido volver de Florencia a Certaldo. Murió el año siguiente.

1. Testamento de Giovanni Boccaccio, del 28 de agosto de 1374.
Siena, Archivo del Estado, Diplomatico, Legato Bichi-Borghesi (R. Bencini).

2. Certaldo. Iglesia de S. Miguel y Jacobo: monumento a Boccaccio.
Busto de G. Rustici, 1503 (Alinari).



1



2

el 21 de diciembre de 1375 y fue sepultado en la iglesia certaldesa de San Jacobo. En su tumba se grabó este epitafio, que se dice dictado por el mismo poeta:

Bajo estas piedras yace Juan.
Se presenta ante Dios,
con el único mérito
de su obra. Hijo de
Certaldo, fue estudioso y poeta.

Bibliografía

Bibliografías e historias de la crítica:

Para los estudios sobre B. y las ediciones de sus obras hasta 1938, véase: F. Zambrini y A. Bacchi della Lega, *Bibliografía boccaccesca. Serie delle edizioni delle opere di G. B. latine, volgari, tradotte e trasformate*, Bolonia, 1875; G. Traversario *Bibliográfica boccaccesca. Scritti intorno al B. e alla fortuna delle sue opere*, Ciudad de Castello, 1907; V. Branca, *Linee di una storia della critica al Decameron con bibliografía boccaccesca*, Roma, 1939; integra y actualiza estos trabajos, desde 1938 en adelante, el *Bollettino bibliografico* a cargo de V. Branca y G. Padoan publicado en los cuatro volúmenes que aparecieran hasta ahora de los *Studi sul B.*, Florencia, 1936-66. Para la historia de la crítica, cfr. también: G. Petronio, G.B., en *I classici italiani nella storia della critica*, vol. I, Florencia, 1960; A. Chiari, La fortuna del B., en *Problemi e orientamenti critici di lingua e di letteratura italina*, vol. III: *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milán, 1949.

Manuales y biografías:

Acerca de la obra en general de Boccaccio se pueden consultar, aparte de las historias literarias de Momigliano, Flora y Sapegno: L. Di Francia, *La novellistica*, Milán, 1924; N. Sapegno, *Il Trecento*, Milán, 1960; y del mismo, en forma más actualizada, *Storia letteraria del Trecento*, Milán-Nápoles, 1963; C. Muscetta, *G. B. e i novellieri* en *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Milán, 1964.

Ediciones:

Al cuidado de la Academia de la Crusca, se publicaron hasta ahora tres textos en edición crítica: *Teseida*, a cargo de S. Battaglia, Florencia 1938. *Amorosa visione*, a cargo de V. Branca, Florencia 1944; *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a cargo de A. E. Quaglio, Florencia 1963. La más amplia colección moderna de B. (incluídas algunas latinas) es la de los "Scrittori d'Italia", del editor Laterza, aparecida entre 1918 y 1955; sobre la base de los estudios filológicos más recientes, últimamente fue programada para los "Clasici Mondadori" una edición completa a cargo de V. Branca, de la cual salieron los primeros dos volúmenes. La colección Ricciardi ofrece una buena antología en dos volúmenes: *Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta*, a cargo de N. Sapegno, E. Bianchi, C. Salinari, Milán-Nápoles 1952; *Opere in versi, Corbaccio, Trattatello in laudi di Dante, Prose latine, Epistole*, a cargo de P.G. Ricci, Milán-Nápoles 1962. Para el *Decameron*. Las ediciones más recientes son las que estuvieron a cargo de G. Petronio (2 vol. Turín 1950), M. Fubini (Milán 1950-53), C.S. Singleton (2 vol. Bari 1955), N. Sapegno (2 vol. Turín 1956).

Para el problema textual del *Decamerón, cfr:* V. Branca, *Tradizione delle operedi G. B.*, Roma 1958; V. Branca y P. G. Ricci, *Un autógrafo del Decameron*, Padua 1962.

Estudios:

U. Fóscolo, *Opere*, ed. nac. vol. X, pgs. 303-96; F. De Sanctis, *Storia della letteratura italina*, Turín, 1962, vol. I, pg. 313 sig.; G. Carducci, *Ai parentali de G. B.*, in *Opere*, ed. nac. vol. XI, pg. 311 sig; B. Croce, *Il B. e Franco Sacchetti*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933; A. Momigliano, *Il tema del Decameron*, en "Corriere della Sera", 7 de mayo 1930. G. Petronio, *Il Decamerone*, Bari 1935; G. De Robertis, *La "Fiammetta" e L'Ameto"*, en *Studi*, Florencia 1944; L. Russo, Ritratti e *disegni storici. Serie III: Studi sul Due e Trecento*, Bari 1951; L. Russo, *Letture critiche del Decameron*, Bari 1956; L. Caretti, *Guida al B.*, en "Sudi Urbinati", XXVI (1952), n. 2; V. Branca, *B. medievale*, Florencia 1965.

En español se puede consultar, E. Auberchah, *Mimesis*, F.C.E., México, 1959 (trad. esp.) J. L. Romero, La Edad Media, F.C.E., México, 1956, págs. 185-213. Y una buena versión española de *El Decamerón* es la publicada por El Ateneo, Bs. As., 1958.

Como culminación del esfuerzo editorial que representa la publicación de CAPITULO UNIVERSAL (la historia de la literatura mundial) presentamos el ciclo dedicado a

LITERATURA CONTEMPORANEA

Un completo panorama de la actividad literaria de nuestro siglo, a la luz de los acontecimientos históricos, sociales y culturales más importantes de cada momento y de cada país. Un análisis didáctico y expositivo de la evolución de los distintos géneros literarios, cuya finalidad será aclarar al lector las complicaciones y las dificultades de las grandes obras modernas, no siempre accesibles en una primera lectura. Un tratamiento detallado de las literaturas marginales que tan bien caracterizan a nuestra época: la ficción científica, la novela policial, la crónica periodística, la narrativa popular. Un resumen de la actividad crítica y ensayística, desde las tendencias inspiradas en el siglo pasado hasta las corrientes más recientes. Las obras de los poetas, narradores, dramaturgos, críticos y ensayistas más importantes del siglo.

Algunos temas tratados:

LA POESIA DEL SIGLO XX
EL TEATRO DEL ABSURDO
LA EVOLUCION DE LA NOVELA
LITERATURA Y CINE
LA CRITICA ESTRUCTURAL

Algunos autores:

Rilke - Eluard - Dylan Thomas - Ungaretti
Brecht - Pirandello
Beckett - Kaiser
Joyce - Faulkner
Gide - Caldwell

Precio de LOS HOMBRES

ARGENTINA:
Nº 120 al Nº 110 $ 1,50 m$n 150.-
Nº 109 al Nº 1 $ 2,50 m$n 250.-

COLOMBIA: $ 7.-
MEXICO: $ 5
PERU: S/. 18

URUGUAY: $ 90
VENEZUELA: Bs. 2.50